

Вятский государственный гуманитарный университет

**ВЕСТИК  
ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА**

Научный журнал

**№ 1 (2)**

Киров  
2008

Главный редактор

*В. С. Данюшенков*

Редакционная коллегия:

*В. Т. Юнгблуд* (зам. главного редактора),  
*А. А. Харунжев* (отв. секретарь),  
*К. С. Лицарева, В. Н. Оношко,*  
*С. В. Чернова, О. Ю. Поляков,*  
*М. С. Судовиков*

Адрес редакции: 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26,  
тел.: (8332) 678-860 (научный отдел), (8332) 673-674 (Издательский центр)

Редакторы: Т. Котельникова, О. Коробкова, Ю. Болдырева  
Компьютерная верстка – Ю. Боброва

Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
(Министерство по делам печати, телерадиовещания  
и средств массовых коммуникаций)  
ПИ № 77-14376 от 17 января 2003 г.

---

## **СОДЕРЖАНИЕ**

---

Чернова С. В. Филологическое направление научных исследований. Время перемен ..... 7

### **ЛИНГВИСТИКА**

Тимина С. А. Семантические характеристики экзотической лексики (на материале языка современной англоязычной прессы) .....	8
Гайдукова Т. М. Модели определительного сложного существительного как средство выражения цветообозначения человека и частей его тела .....	11
Саламайкина Е. Н. О соотношении коннотации и валентности глагольно-предикатных структур в современном немецком языке .....	15
Демидкина Д. А. Темпоральные и референциальные особенности английской формы Past Continuous .....	19
Беляева Е. И. Проблемы однозначности идентификации классификационных признаков (на примере классификации синтаксических структур аффективной речи) .....	21
Сметанина О. А. Односоставные инфинитивные предложения в современном немецком языке .....	25
Лаврова А. А. Синтаксический аспект речевого воздействия (на материале американских предвыборных теледебатов) .....	29
Туфлачёва Е. Ю. Заголовок англоязычного прозаического текста в аспекте его структурной модели (на материале коротких рассказов XIX–XXI веков) .....	33
Наумова Т. С. Образное сравнение как коммуникативный приём	
Л. Н. Толстого: семантическая и типологическая сущность .....	40
Кожедуб Н. В. Темп и паузация как факторы убеждения в судебной речи .....	44
Харитонова Н. В. О национально-языковой специфике структуры ценностей .....	47
Буркина О. В. Соотношение системы и нормы в эсперанто (на примере фонетической системы) .....	51

### **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

#### **Русская литература**

Изотова Е. В. О последней строке «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя .....	57
Моисеев А. А. «Люди сороковых годов» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»: к проблеме русского скитальчества .....	62
Тузова Е. А. Мотив «гибели зверя» в лирике В. Хлебникова и Н. Гумилёва .....	65
Авилова Е. Р., Нурумхамедова Р. А. А. Башлачев и Т. Кибиров: принципы конституирования лирического субъекта .....	69
Нурумхамедова Р. А. Лирический субъект Тимура Кибирова и дискурс постмодернистской поэзии .....	72
Хозиева И. Х. Народные обычаи и их нравственное осмысление в повести Чермена Беджызыты «Башни говорят» .....	75
Идиатуллина Л. Т. Переводы произведений В. Маяковского на татарский язык (вопросы поэтики) .....	78

---

## **Зарубежная литература. Проблема перевода**

<i>Чечелева В. Н.</i> Античные образы и мотивы в прозе Т. Л. Пикока (1785–1866) .....	79
<i>Бакалов А. С., Куропаткина И. И.</i> Образ дерева в философской лирике Ф. Геббеля .....	82
<i>Куропаткина И. И.</i> О красоте и её предназначении в философской лирике Фридриха Геббеля .....	85
<i>Шмелева Т. Н.</i> Кейт Шопен и Уолт Уитмен .....	87
<i>Гордиенко О. В.</i> Мотив огня в романе Т. Харди «Возвращение на родину» .....	90
<i>Коршунова Л. Ю.</i> Ги де Мопассан и Артур Шницлер: особенности психологизма .....	94
<i>Федорова И. Г.</i> Концепт «свобода» в романе Э. Уортон «Век невинности» .....	97
<i>Романова И. С.</i> Функции афро-американского диалекта в словесной палитре белых писателей .....	100
<i>Жаткин Д. Н., Рябова А. А. В. А.</i> Рождественский – переводчик баллад Р. Саути .....	103

---

## CONTENTS

---

- Chernova S. V.* Philological direction of scientific research. Time of change
- Timina S. A.* Semantic features of exotic lexicon (based on the language of Modern English printed mass media)
- Gajdukova T. M.* The Patterns of Attributive Compound Nouns as Means of Expressing Colour Terms Denoting the Man and his Body Parts
- Salamaykina E. N.* About the correlation of connotation and valency of the verbal predicate structures in the modern German language
- Demidkina D. A.* Temporal and Referential Peculiarities of the Past Continuous Form
- Belyaeva E. I.* The Problems of Unambiguous Identification of Primary Classification Features (by the example of the classification of affected speech structures)
- Smetanina O. A.* One-member infinitival sentences (OIS)
- Lavrova A. A.* The Syntactic Aspect of Linguistic Manipulation in Presidential Debates
- Turlachyova E. Yu.* Titles of English Prosaic Texts from the Viewpoint of their Structural Model (based on short stories of XIX–XXI centuries)
- Naumova T. S.* Metaphorical comparison as a communicative method of L. Tolstoy: semantic and typological essence
- Kozhedub N. V.* Tempo and Pausation as Factors of Persuasion in the Lawyer's Speech
- Kharitonova N. V.* National and linguistic specificity of the value structure
- Burkina O. V.* Correlations of System and Norm in Esperanto
- Izotova E. V.* Problem of the last line of N.V. Gogol's "Diary of a Madman"
- Moiseev A. A.* "The people of the forties" in Dostoyevskiy's novel "Demons": to the problem of Russian wandering
- Tuzova E. A.* The motif of the death of a best in the lyrics of N. Gumilev and V. Chlebnikov
- Avilova E. R., Nurmukhamedova R. A.* A. Bashlacshev and T. Kibirov: the features of lyrical subjects
- Nurmukhamedova R. A.* The lyric subject of Timur Kibirov and the discourse of postmodern poetry
- Khozieva I. Kh.* National Traditions and their Moral Interpretation in the Narrative of Chermen Bedgizaty "Towers Speak"
- Idiatullina L. T.* The translations of Mayakovski's works into Tatar language (questions of poetics)
- Checheleva V. N.* Antique images and motifs in T. L. Peacock's prose
- Bakalov A. S., Kuropatkina I. I.* Image of a tree in F. Hebbel's philosophical poetry
- Kuropatkina I. I.* Beauty and its meaning in F. Hebbel's philosophical poetry
- Shmeleva T. I.* Kate Chopin and Walt Whitman
- Gordienko O. V.* The Motif of Fire in Th. Hardy's novel "The Return of the Native"
- Korshunova L. Yu.* Guy de Maupassant and Arthur Schnitzle: Peculiarities of Psychologism
- Fedorova I. G.* The concept of "freedom" in the novel "The Age of Innocence" by Edith Wharton
- Romanova I. S.* The Use of Afro-American Dialect as Means of Verbal Expressiveness in White Writers' Works
- Zhatkin D. N., Ryabova A. A. V. A. Rozhdestvensky* as a Translator of R. Southe's Ballads



### **Уважаемые коллеги!**

*В рациональном мифе технологической цивилизации даже сознание гуманистов перестает быть гуманистичным. Филология (любовь к слову), по словам Аверинцева, «служба понимания», противостоит голому прагматизму современной эпохи, изучает бесценное культурное наследие, выраженное в художественных миражах лучших отечественных писателей.*

*Филология не только глубоко исследует, но защищает и сохранияет «русскую речь, великое русское слово».*

*Русский язык и русская литература – это важнейший государственно-образующий факт-форс.*

*Ведь без благотворного воздействия русского языка, литературы невозможно воспитать человека в человеке и сберечь национальную идентификацию.*

*Как мудро наставлял И. Крылов, благодать русского слова дана нам, чтобы не ослабить дух и не испортить нравы.*

*Желаю ученым-филологам вдохновения, новых открытий и всего наилучшего.*

Ректор Вятского государственного  
гуманитарного университета,  
профессор, член-корреспондент РАО

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Данюшенков".

*В. С. Данюшенков*

*C. V. Чернова*

## **ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ. ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН**

Традиционно филологи Вятского государственного гуманитарного университета включены в широкий процесс интеграции научных сил в рамках Российской Федерации, являются проводниками новых идей и концепций в образовании и науке, участниками инновационных процессов.

Филологическое направление в широком смысле охватывает деятельность кафедр лингвистического и литературоведческого профиля. Оно объединяет русистов, германистов, романистов, исследователей зарубежной и отечественной литературы. В ВятГГУ это кафедры русского языка; русской литературы; зарубежной литературы и английского языка; романо-германской филологии; лингвистики и перевода; немецкого языка и методики обучения немецкому языку; английского языка и методики обучения английскому языку.

Ученые ВятГГУ (и прежде всего доктора филологических наук В. А. Поздеев, А. Е. Ануфриев, В. Г. Долгушев, Л. П. Кудреватых, О. И. Колесникова, Н. О. Осипова, О. Ю. Поляков, М. В. Сандакова, С. В. Чернова) имеют богатый опыт исследовательской работы. Научная деятельность наших филологов, их творческий потенциал – это та основа, без опоры на которую невозможно взять на себя функции лидера в области российской филологической науки.

«Вестник Вятского государственного гуманитарного университета» – журнал, объединяющий

научные силы не только внутри вуза, но и далеко за его пределами. Современная наука не знает национальных и территориальных ограничений.

«Вестник ВятГГУ» (по филологическим наукам) ориентирован на широкое сотрудничество с учеными прежде всего территориально близких нам республик – Чувашия, Татарстан, Республика Коми, Мордовия, Удмуртия, Марий Эл. Это следует рассматривать как программу-минимум. В перспективе – широкое и всестороннее сотрудничество как с российскими, так и с зарубежными учеными. Такая задача решается в нашем университете.

Специфика современного этапа в развитии общества определяется сегодня и тем, что активно идет процесс взаимодействия и интеграции между разными науками, перспективными и плодотворными являются междисциплинарные исследования. Носитель лучших традиций отечественной филологической мысли, Р. О. Якобсон, указывал в свое время на то, что следует уделять равное внимание как особенностям структуры и развития любой области знаний, так и общим основам и путям развития разных областей знаний и их взаимозависимости.

Поскольку «Вестник» является научным журналом Вятского государственного гуманитарного университета, он отражает тенденцию не только к междисциплинарному сотрудничеству, но и к гуманитаризации научного знания.

Литература и язык всегда отражали наиболее существенные социальные и культурные изменения в общественном сознании. Нынешний этап развития филологической науки открывает широкие перспективы для генерирования новых творческих идей и открытий.

# ЛИНГВИСТИКА

---

---

C. A. Тимина

## СЕМАНТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭКЗОТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРЕССЫ)

В статье излагаются результаты исследования семантики иноязычных слов языка, именуемых «экзотизмами». Уточняются различия писания их семантической структуры при диахронном и синхронном подходах. Проводится анализ семантических типов слов исследуемого материала. Выявляются наиболее характерные для экзотической лексики семантические типы.

В корпусе лексики иноязычного происхождения особое место занимают «экзотизмы», т. е. слова, которые обозначают специфические реалии иноязычной культуры, характеризуются ярко выраженной национальной или локальной окраской и не имеют точного эквивалента в заимствующем языке. Экзотизмы, а также такие их разновидности, как регионализмы и этнографизмы, объединяются в группу так называемых «иностранных слов», т. е. слов, которые сохраняют следы своего иноязычного происхождения в виде звуковых, орфографических и семантических особенностей. Среди источников проникновения экзотической лексики в заимствующий язык главным на современном этапе являются СМИ. Материал нашего исследования составляют более 300 экзотизмов, встречающихся на страницах «качественной» англоязычной прессы последнего десятилетия.

Говоря о лексическом статусе экзотизмов, следует подчеркнуть их особое место внутри корпуса иноязычной лексики языка. Они занимают некую особую нишу между собственно заимствованиями, которые полностью ассилированы языком-рецептором, и иноязычными вкраплениями, степень ассилированности которых минимальна или равна нулю. Рейнгольд называет рассматриваемые единицы «промежуточной категорией» между освоенными заимствованиями и иноязычными вкраплениями, чем-то вроде «зала ожидания». Многие из таких слов довольно-

но часто употребляются, и, следовательно, их нельзя считать неосвоенными, но при этом они явно ощущаются иноязычными, поэтому их нельзя отнести и к полностью ассилированным заимствованиям [1]. Это промежуточный слой, представляющий собой частично освоенные слова иноязычного происхождения.

Для описания процессов, происходящих в семантической структуре иноязычного слова на почве заимствующего языка, многие лингвисты пользуются классификацией М. Бреаля, основанной на количественном противопоставлении объема семантической структуры слова до и после заимствования [2]. Соответственно, выделяют три основных типа изменений в семантической структуре заимствованного слова: 1) расширение значения слова; 2) сужение значения; 3) перенос значения слова (метафорический и/или метонимический). Такая схема более целесообразна для описания связей в диахронии, так как она объясняет, как изменяются значения в процессе эволюции иноязычных слов на почве заимствующего языка. При синхронном подходе, принятом в данной работе, более важно установить, как относятся значения в семантических структурах экзотизмов на современном этапе их жизни в английском языке в сравнении с языком-источником.

Исследование характеристик экзотизмов на семантическом уровне языка позволяет определить их место в ряду слов различных семантических типов. Семантическая типологизация слова в современном английском языке традиционно проводится на основании сравнения и противопоставления явлений полисемии и вариативности, синкремизма, полифункционализма, словообразовательной полисемии, словообразовательной омонимии и т. д. В нашем описании мы придерживаемся семантической типологизации слов В. П. Конецкой, основанной на положении о том, что в полнозначных словах выделяются три типа структурно-семантических единиц – словозначения, лексико-семантические варианты и синкремы. Характер их семантических связей и отношений в составе слова и определяет его семантический тип. В связи с этим выделяются четыре типа: 1) Моносемантический тип, к которому относятся однозначные слова, которые по своей природе не имеют различия в семантических и функциональных характеристиках. Эпидигмати-

---

ТИМИНА Светлана Анатольевна – профессор-ассистент факультета прикладной лингвистики университета Ши Чиэн (г. Гаосун, Тайвань)  
© Тимина С. А., 2008

ческий критерий для них избыточен по условию. Такие слова семантически не мотивированы за исключением производных и сложных слов. Среди однозначных слов различают узкозначные и широкозначные слова. Эти слова выделяются по логическому основанию – на базе обратно пропорциональной соотнесённости содержания выражаемого понятия (интенсионала) и его объёма (экстенсионала). В рамках моносемантического типа подобные слова могут быть синсемантичны, так как их значение сигнификативно обусловлено, и не рассматриваться как подтипы лишь на основе частного критерия – степени контекстуальной обусловленности. Узкозначные слова автосемантичны, так как их значение денотативно обусловлено и содержит дифференциальные семы. Широкозначные разложимы на семы.

2) Аллосемантический тип – слова, структурно-семантические составляющие которых не имеют деривационных отношений. Но в ряде случаев семантические связи составляющих-синкреметов являются сопряжёнными, часто на основе взаимной импликации (например, *dismay* – смятение/тревога, испуг; *horrible* – ужасный/ужасающий), и их одновременная или альтернативная актуализация зависит от ситуативного контекста. В других же словах семантические связи составляющих-ЛСВ обусловлены семантическим инвариантом, их актуализация зависит от сочетаемости с управляющим словом. Поэтому в аллосемантическом типе различают два подтипа – синкреметический и вариативный. Синкреметы нетождественны лишь по одному из семантических признаков: категориальному (*shivery* «дрожащий/вызывающий дрожь» – состояние/каузация состояния), интегральному (*foxtrot* – танец/музыка) или дифференциальному (ср. употребление слова *gasping* «судорожный конвульсивный» в описательном и специальном (медицинском) контексте).

Вариативный подтип представлен также видами, выделенными на основе тождества/нетождества семантических признаков определённого ранга. Различие их ЛСВ обусловлено нетождеством несобственных категорий. 3) Полисемантический тип. К этому типу относятся слова, которые связаны деривационными отношениями на основе импликации и симиляции (метонимии и метафоры). 4) Гетеросемантический тип. Этот тип представлен словами, словозначения которых имеют тенденцию к семантической дивергенции за счёт нетождества семантических признаков. Дивергенция может быть обусловлена либо потерей актуальных деривационных связей, либо расхождением в функциях слова [3].

Подавляющее большинство рассматриваемых нами единиц относится к моносемантическому типу слов (54,5% слов нашего материала), среди которых преобладают узкозначные слова: около

50% от общего количества единиц. Эта тенденция, вероятно, обусловлена ведущей ролью номинативной функции экзотизмов – служить обозначением реалий (предметов и явлений) инокультурной действительности. В основном, экзотизмы этой группы представляют собой наименования предметов быта, одежды, напитков, кулинарных изделий и блюд, названия растений, животных, специфические национально-культурные обычаи, обряды, виды спорта, лексику, относящуюся к сфере государственного устройства и т. д. Например: *Bushido* (яп.) – кодекс чести японских самураев; *criadera* (исп.) – бочка для хранения виноградного вина; *etui* (порт.) – большая нелетающая птица; *stroganoff* (русск.) – блюдо из кусочков мяса в сметанном соусе и т. д.

Широкозначные слова составляют лишь 4,5% внутри моносемантического типа. Например: *donor* (лат.) – о человеке, организации, безвозмездно отдающих что-либо (кровь для переливания, органы для трансплантации, деньги на благотворительные цели); *elixir* (лат.) – чудодейственное средство (о средстве для предположительного превращения металлов в золото; для продления жизни и молодости; от всех болезней); *espionage* (фр.) – шпионаж (военный; промышленный; частный и т. д.); *mafia* (ит.) – могущественная преступная организация (изначально в Италии; затем в США – изначально организованная итальянскими эмигрантами, затем любая другая; в любой другой стране; политическая; промышленная; финансовая и т. д.).

Вторым наиболее частотным типом экзотизмов является полисемантический тип (42% всех анализируемых единиц). Традиционно содержательные связи словозначений полисемантического слова описываются в терминах метонимии, метафоры, специализации и генерализации. Кажется справедливым мнение М. В. Никитина о том, «что связи словозначений – нечто большее, чем троны, и, чтобы адекватно объяснить их, надо опираться на более общую теорию, чем риторика» [4]. Согласно Никитину, предпочтительнее концептуальные связи, отражаемые одним из двух универсальных способов организации сознания, обозначать термином «импликация, импликационный», а термином «метонимия» обозначать частный случай импликационных связей, «когда метоним не является основным именем денотата и противоставлен исходному словозначению и основному имени по признаку переносности значения и ослабленной номинативности», т. е. обозначать им вид образной фигуры речи [5]. Импликационная связь значений в семантических структурах полисемантических слов встречается в 25% единиц исследуемого материала, выражает весьма разнообразные отношения и представлена следующими моделями переносов: 1) це-

лое – часть: *antelope* (греч.) – 1) оленеподобное жвачное животное, обитающее, в основном, в Африке, 2) кожа этого животного как текстильный материал; 2) процесс – результат: *batik* (яванск.) – 1) особая техника окраски ткани при помощи расплавленного воска, 2) ткань, окрашенная таким способом; 3) предмет – процесс, совершаемый при участии предмета: *chukker* (инд.) – 1) сапог для верховой езды, 2) период, тайм в игре в поло (смежность сферы применения, так как поло – это конный вид спорта); 4) предмет – изделие, обладающее свойством предмета: *cocooon* (прованс.) – 1) кокон (шелковичного червя и других насекомых) для защиты от внешних воздействий, 2) защитное покрытие (смежность функций); 5) исходное – производное: *Islab* (араб.) – 1) мусульманская религия, 2) мусульманский мир; 6) танец – музыка к нему: *Bosa-Nova* (исп.) – 1) латиноамериканский народный танец, 2) музыка к нему; и др.

Концептуальные связи, основанные не на общности сущностей объективного мира, объединённых какими-либо реальными отношениями, а на общности сущностей по обнаруживаемым ими признакам, определяются как классификационные. Одним из подтипов классификационной связи является симиляционная связь, когда общая часть не исчерпывает содержания ни одного из концептов: помимо общих семантических признаков, концепты содержат ещё различающие их признаки, каждый свои. Термин «метафора» предлагается использовать для частного случая симиляционных связей, «а именно для случая переименования на симилятивной основе, если при этом имя не является основным принятым обозначением денотата и отличается от первичного словоизначения и основного имени переносностью значения и неполной (ослабленной) номинативностью» [6].

Моделями полисемантических слов симиляционного подтипа (17% единиц) в материале нашего исследования являются следующие: 1) внешний признак животного – внутреннее свойство человеческой натуры: *chameleon* (греч.) – 1) длиннохвостая ящерица, обладающая способностью менять окраску, 2) изменчивый или непостоянный человек (по сходству признака); 2) предмет – другой предмет/человек, обладающий сходным внешним видом: *cherub* (ивр.) – 1) ангел второго порядка божественной иерархии, 2) изображение ребёнка с крыльшками; красивый невинный ребёнок (по сходству внешнего вида); 3) предмет – другой предмет/человек, производящий сходное впечатление: *borde* (турк.) – 1) войско завоевателей, 2) большая группа, банда или стая (по сходству производимого впечатления); *robot* (чешск.) – 1) машина, способная выполнять серию сложных действий автоматически, 2) человек, работающий механически, как робот; и др.

Аллосемантический тип экзотизмов представлен единичными синкретами – 2% от общего количества примеров. Синкretы нетождественны по одному из семантических признаков: категориальному, интегральному, дифференциальному. Категориальный критерий обуславливает «тождество/нетождество категориальных (лексико-грамматических) признаков», интегральный – «тождество/нетождество сигнификативно-денотативной структуры логико-предметного содержания семантических составляющих слова», дифференциальный – «тождество/нетождество функционально-стилистических характеристик значений» [7]. В нашем материале представлены экзотизмы, нетождественные: а) по категориальному признаку (ср. *bursar* (лат.) казначей, ответственный за денежный фонд колледжа/студент-стипендиат (дающий/ получающий); *flotilia* (исп.) – малый флот/флот малых кораблей; б) по интегральному признаку (ср. *angst* (нем.) – страх/чувство вины или угрызений совести; *ivory* (лат.) – слоновая кость/цвет слоновой кости (вещество/цвет); в) по дифференциальным признакам (ср. слово *elixir* в общелитературном и специальном медицинском контекстах (чудодейственное средство/ароматический раствор, применяемый как лекарственная вкусовая добавка).

Гетеросемантический тип также представлен в нашем материале лишь единичными примерами (1,5%). Например: *anorak* (гренл. эским.) – 1) не-промокаемая куртка с капюшоном, используемая в полярных регионах, 2) уничиж. нудный, скрупулёзный или непопулярный, «немодный» в обществе человек; *Apacche* (мекс. исп.) – 1) представитель племени американских индейцев, 2) уличный хулиган, бандит, изначально в Париже; *caravan* (перс.) – 1) группа купцов или путешественников, держащих путь через азиатскую или североафриканскую пустыню, 2) Брит. вагон для жилья, движимый при помощи моторного средства или лошадей, 3) Амер. крытая повозка или грузовик, трейлер.

В плане эмоционально-оценочного аспекта семантики подавляющее большинство экзотизмов нашего материала представляет собой эмоционально нейтральные слова. Единичные примеры характеризуются негативной (*bimbo*, *bordello*, *macho*, *mafia*) и, гораздо реже, позитивной эмоциональной окраской (*guru*, *maestro*).

Итак, исследование семантических типов экзотической лексики показало, что она представлена всеми базовыми типами. Однако при этом явно преобладают узкоизначные слова моносемантического типа, что, вероятно, можно объяснить основным предназначением экзотизмов – выполнять функцию номинации реалий инокультурной действительности. Моносемантичность, характерная для слов с низкой степенью ассилирован-

ности, является одним из типологических признаков экзотизмов. Экзотизмам также свойственна и полисемия, что говорит о высокой степени семантической ассилированности определённой части этой лексической группы. Таким образом, на семантическом уровне языка экзотизмы проявляют признаки как неассимилированных, так и ассилированных иноязычных слов.

#### Примечания

1. *Rheingold, H. They have a word for it [Text] / H. Rheingold. Los Angeles, 1988. С. 4–9.*
2. Эфендиев, И. И. Иранские лексические элементы в лезгинском литературном языке [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. И. Эфендиев. Махачкала, 1996. 44 с.
3. Конецкая, В. П. Семантические типы слов (на материале английского языка) [Текст] / В. П. Конецкая // Ambiguity, vagueness, polysemy: readings in modern English lexicology. Киров, 1997. С. 32–35.
4. Никитин, М. В. Лексическое значение слова [Текст] / М. В. Никитин. М., 1983. С. 36.
5. Там же. С. 38.
6. Там же. С. 43.
7. Кудреватых, А. П. Семантические типы слов в современном английском языке: критерии и единицы [Текст] / А. П. Кудреватых. Киров, 1995. С. 10.

T. M. Гайдукова

## МОДЕЛИ ОПРЕДЕЛИТЕЛЬНОГО СЛОЖНОГО СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЧАСТЕЙ ЕГО ТЕЛА

Настоящая статья, построенная на материале современного немецкого языка, посвящена изучению моделей определительных сложных существительных-цветообозначений, которые используются для характеристики человека и частей его тела. Основная задача исследования – это выявление и краткая характеристика словообразовательных моделей, наиболее типичных для анализируемых сложных слов, а также рассмотрение семантических отношений между компонентами данных сложных цветообозначений.

В каждом языке имеется система словообразовательных моделей, которые служат основой для образования новых наименований. Существование словообразовательных моделей облегчает выбор того, что должно получить отдельное название в окружающей нас действительности. Определение того, что подлежит называнию и что должно быть наречено языком, диктуется, прежде всего, практическими нуждами человека

ГАЙДУКОВА Тамара Михайловна – аспирант кафедры немецкой филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова

© Гайдукова Т. М., 2008

и его социальным опытом в широком смысле слова [1]. Человек обладает рядом неотъемлемых цветовых качеств, которые при любом его описании выступают на первый план, поэтому характеристика самого человека является наиважнейшей задачей современной лингвистики.

Для современного немецкого языка одним из продуктивных способов словообразования является словосложение. В предлагаемой статье рассматриваются особенности номинации человека и частей его тела определительными существительными, обозначающими человека и его части тела, органы, волосяной покров. Особенностью номинации определительным сложным словом по сравнению с простым, корневым, которое называет объект или свойство объективной реальности, является, по словам Г. В. Колшанского [2], приспособление признака некоторому объекту.

Определительным сложным словом (*Bestimmungszusammensetzung*) называется такое сложное слово, в котором первая из непосредственно составляющих является по отношению ко второй определением [3]. В немецком языке существует значительное количество сложных существительных-цветообозначений антропоцентрической сферы, относящихся к классу определительных композитов.

Говоря о цветообозначениях-композитах, мы имеем в виду не только конкретные формы этих единиц, а, в первую очередь, их модели, способные к определенному, строго ограниченному лексическому наполнению.

Под *моделью (pattern) сложного слова* понимается «такая типичная структурная модель или структурный образец с тем или иным обобщенным значением, по аналогии с которыми может быть образовано различное множество слов, одинаковых по их грамматической структуре, но различных по лексическому наполнению» [4].

Семантические отношения, которые устанавливаются между компонентами (*Kompositionsglieder*) модели – определяющим и определяемым, составляют обобщенное значение модели определительного сложного слова.

Цветовые субстантивные композиты антропоцентрической сферы представлены бинарными конструкциями, то есть содержат две непосредственно составляющие (НС), или два компонента, отношения между которыми в значительной мере напоминают отношения между членами синтаксических соединений. Иначе говоря, сложные существительные-цветообозначения носят реляционный характер. Так, например, в слове *Graukopf* первый (цветовой) компонент конкретизирует, сужает значение второго, а значение второго компонента шире, чем значение сложного слова в целом (сравним: *-kopf* и *Graukopf*). Отношения между компонентами композитов

именуются внутренними синтагматическими отношениями (в отличие от их внешне-синтагматических отношений).

Исследование морфологической структуры **цветовых сложных существительных**, служащих наименованием человека или какой-либо части его тела, позволяет выделить следующие **основные модели**:

1) «цветовое прилагательное + существительное со значением “обозначение части тела человека”»: die Rothaut, das Bleichgesicht, die Rosazunge, das Braunhaar, das Blondhaar, der Rotkopf, der Graukopf, der Blaukopf, der Graubart, der Rotbart, der Blaubart, die Blauaugen и др.

Frau Hardekopf strich ihrem Jüngsten [Fritz] liebevoll über den *Blondkopf* [BV: 170].

2) «цветовое прилагательное + существительное (обозначающее животное или растение, или их части)»: der Rotfuchs, das Blauveilchen, der Grünschnabel, der Gelbschnabel, der Grünhorn. Модель служит для номинации человека с помощью метафорического переосмыслиения второго компонента композита:

Der Rotfuchs (*ugs., oft abwertend*) = rothaariger Mensch [Duden] – метафорический перенос наименования животного на человека по сходству тех цветовых характеристик животного, которые присущи и человеку (цвет шерсти лисы подобен цвету волос человека – человек с волосами рыжего цвета как у лисы); вместе с цветовым признаком на человека переносятся и другие характеристики, присущие данному животному: лиса – хитрость → рыжеволосый человек – хитрец, что привносит оценочное к нему отношение (в данном случае – отрицательное).

Das Blauveilchen (*ugs., scherzb.*) = Mann mit rötlich-blauem Gesicht; Angetrunkener [Küpper] – метафорический перенос наименования цветка на человека на основе сходства цвета растения с цветом лица употребившего большое количество алкоголя человека. Существительное способно трансформироваться в сравнительную конструкцию [Er ist] blau wie ein Veilchen, из которой чётко видно общее цветовое свойство (blau) двух сопоставляемых величин (Mensch – Veilchen).

3) «цветовое прилагательное + существительное + существительное»: die Rotweinnase. Данный тип сложных слов, так называемых трикомпозит, состоит, несмотря на наличие трёх именных основ, из двух компонентов – основного слова (второй компонент) и определяющего слова, или определителя (первый компонент, представляющий собой сложное слово *Rotwein-*), что подтверждает выделенный К. Ф. Бекером *бинарный характер* соотношения основного слова и определителя: «Каждое сложное слово имеет только одно основное слово и одно определяющее, каждое из которых, однако, может быть сложным словом...» [5].

Papa! Wenigstens das Weinglas hatt e er nicht mehr in der Hand... die *Rotweinnase*, so rot wie noch nie [WO: 110].

4) «цветовое прилагательное + субстантивированное цветовое прилагательное»: das *Weißblond*. Первый компонент композита (*weiß*) указывает на особый оттенок базового цвета (*blond*):

Die entblößten Schultern waren hohl und nach vorn gebogen, die Haare von slawischem *Weißblond*, und Frau von Wulckow trug einen Zwicker [MU: 216].

5) «существительное + субстантивированное прилагательное-цветообозначение»: das *Kastanienbraun*, das *Goldbraun* (der Augen, des Haares), das *Augenblau*.

Drei Menschen: eine sitzende Frau, zwei stehende Männer. Sie mit dunkler Wasserwelle, Matzeraths krauses Blond, Jans *anliegendes*, zurückgekämmtes *Kastanienbraun* [GB: 64].

6) «существительное + цветовое “существительное со значением абстрактной предметности”» [6]: die *Wangenröte*, die *Winterbräune*, die *Sonnenbräune*, die *Purprorre*, die *Schamröte*, die *Abendröte*.

Während Fritz Truczinski als Luftwaffen-Obergefreiter Postkarten aus Paris, Kopenhagen, Oslo und Brüssel schrieb, ... kamen Maria und ich zu einiger *Sonnenbräune* [GB: 351].

7) «существительное + существительное»: die *Marmorhaut*, das *Wachsgesicht*, der *Goldzahn*, die *Elfenbeinzähne*, die *Kohleaugen*, die *Bernsteinaugen*, das *Silberhaar*, der *Silberkopf*, der *Semmelkopf*, der *Milchbart* и т. п. Данные сложные существительные М. Д. Степанова и И. И. Чернышёва считают особым типом, первый компонент которых – основа существительного – «указывает на постоянный признак предмета и имеет ярко выраженный отвлечённо-качественный или отвлечённо-относительный характер» [7].

Professor Kuchen – schwarzer Bart, *Kohleaugen*, schwarzer kühner Schlapphut... [GB: 606].

Композиты данного типа обязаны своим происхождением устойчивой характерной окраске соответствующих предметов, которые предопределяют название цветонаименований в почти всех языках, то есть «носят как бы универсальный характер» [8]. Предметами, часто встречающимися в практической деятельности человека и содержащими в себе признак цвета, являются, например, уголь (‘чёрный’), молоко (‘белый’), серебро (‘серовато-белый’), воск (‘бледно-жёлтый’) и др.

Особую группу определяльных субстантивных композит антропоцентрической сферы образуют *посессивные сложные существительные*, так называемые *бахуврихи*. Их особенность обусловлена объектом, принимаемым за точку отсчёта: таковым не является – как обычно у

определительных композитов – непосредственно вторая НС: например, *der Rotkopf* означает не “*roter Kopf*”, а “*Mensch mit rotem Kopf*” («имеющий» рыжие волосы (на голове) – отсюда и название «посессивный композит»):

Effi ... las den an die Mama geschriebenen Brief noch einmal durch. Hatte sie schon vorher ein Gefühl der Einsamkeit gehabt, so jetzt doppelt. Was hätte sie darum gegeben, wenn *die beiden Jahnkeschen Rotköpfe jetzt eingetreten wären* oder selbst Hulda [FE: 63]. Под словом *Rotköpfe* понимаются две рыжеволосые девушки: *Zwei der jungen Mädchen – kleine, rundliche Persönchen, zu deren krausem, rotblondem Haar ihre Sommersprossen und ihre gute Laune ganz vorzüglich passten – waren Töchter des auf Hansa, Skandinavien und Fritz Reuter eingeschworenen Kantors Jahnke* [FE: 7].

Первым компонентом посессивных сложных существительных служит основа прилагательного (например, в словах: *die Grünnaise, der Grünschnabel, der Gelbschnabel, der Grünhorn, der Blaubart*), иногда – существительного (как в слове *der Milchbart*). Моделирующими вторыми компонентами выступают части тела человека (Корф, Насе, Барт, Hirn, Hals, Zunge, Auge, Finger). Слово в целом представляет собой обозначение принадлежности (части тела) или другого признака человека, но в результате метонимического переноса значения с части на целое может употребляться в качестве наименования самого носителя данного признака: *der Graubart – седая борода*, то есть человек с седой бородой. Человеческие качества определяются по первому (определяющему) компоненту, представленному либо цветообозначением, либо существительным, которое обозначает имплицирующий какой-либо цвет предмет.

Часто баухурихи имеют особую эмоционально-стилистическую окраску, особенно в том случае, если они представляют собой одновременно и метонимию и метафору: *Der Blaubart = Frauenmörder* (aus dem Märchen: Ritter, der seine Frauen umbringt, weil sie seinem Gebot nicht gehorchen) [Wahrig]. В данном случае можно наблюдать взаимодействие двух семантических механизмов – метонимии (при переносе реального цвета бороды сказочного героя на называние его самого) и метафоры (при использовании данной вторичной номинации относительно любого мужчины, чьё поведение является подобным поведению указанного сказочного рыцаря):

“Haben Sie mal von einem gewissen Pedro dem Grausamen gehört?” “So dunkel”. “Eine Art Blaubartskönig”. “...ich weiß noch, dass wir von meiner Freundin Hulda Niemeyer immer behaupteten: sie wisse nichts von Geschichte, mit Ausnahme der sechs Frauen von Heinrich dem Achten, diesem englischen Blaubart” [FE: 128].

Одновременному метонимическому и метафорическому переносу подверглись и такие сложные слова, как *der Grünschnabel, der Gelbschnabel, der Grünhorn*, второй компонент которых часть тела не человека, а животного, но вся словообразовательная конструкция этих трёх слов употребляется в разговорной речи (в словаре Дудена мы находим помету *ugs.* в отношении данных слов) по отношению к человеку в значении ‘новичок, неопытный человек’, ‘зелёный юнец, молокосос, желторотый птенец’: “... Sie *Grünhorn!* Wenn ich versuchen wollte, ihm in die Quere zu kommen, würde ich mir bei ihr die Chancen für später verderben. Nein, Sie *Neuling*, – freundlich, ruhig – warten –” [RK: 429].

В определительных сложных существительных при частом употреблении второго компонента, не претерпевающего метафорического переосмыслиния и называющего широкую лексическую категорию, к которой относится слово в целом, может иметь место «семантический износ» [9]: данный второй компонент уже не имеет лексической самостоятельности (он выступает лишь грамматическим центром сложного слова), а семантическим ядром в сложном слове оказывается в таком случае первый (определяющий) компонент. Например, в словах *der Blondkopf, der Rotkopf, der Graukopf* первые компоненты служат выражением цветового качества волос человека. Вторые компоненты, встречающиеся в целых рядах композитов, выступают как самостоятельные выразители понятий, например -*kopf* в вышеприведённых композитах сохраняет значение ‘волосы’. Х. Бринкманн [10] выдвигает при анализе таких композитов понятие «семантического поля»: у определительных композитов первый член называет «точку зрения», с которой надо рассматривать «основной член» (*Grundglied*). При этом «основной член» обозначает не отдельное понятие, а семантическое поле, к которому относится композит в целом. Так, “*Kopf*” представляет собой «многогранно расчленённое поле» (*vielfach zergliedertes Feld*), выступая в качестве второго компонента композита *Blond-, Rot-, Graukopf* и одновременно образуя центр поля. Эту теорию поля можно расширить, включив сюда сложные слова антропоцентрической сферы, в которых в качестве центра выступает субстантивированное цветовое прилагательное; например, поле «румянец, краснота кожи» обозначено компонентом -*röte* в композитах при наличии определённого отношения компонентов внутри композита – локального: *die Wangenröte*, причинного: *die Schamröte*, временного: *die Abendröte*, модифицирующего: *die Purpurröte*.

**Семантические отношения** между НС (где А – основное слово, вторая НС, В – определитель, первая НС) субстантивных композит представлены следующими типами:

1. Выражение посредством первой НС внешнего (например, die Rothaut) или внутреннего (например, der Rotfuchs) качества человека или части его тела, называемой основным словом, как это имеет место в адъективно-атрибутивных словосочетаниях: «В – качество А». К данному типу сложных слов относятся существительные с прилагательным в качестве первой НС. Например, die Rosazunge – die rosa Zunge, das Braunhaar – das braune Haar.

2. Отношение «сравнения», то есть «А по цвету сходно с В»: die Marmorhaut, das Wachsgesicht, das Burgundergesicht, die Kohleaugen, die Bernsteinaugen, das Silberhaar, der Silberkopf, die Elfenbeinzähne и др. Существительные данного типа могут быть трансформированы в сравнительные конструкции: das Marmorhaut – die Haut wie Marmor. Первая НС данных композит является, как правило, метафорически переосмысленной, и при номинации человека и частей его тела выражается только один – цветовой – признак предмета сравнения (например, только цвет мрамора, но не другие характеристики этого камня). К этой семантической группе относится также существительное die Rotweinnase, где первая НС Rotwein-, в свою очередь, может быть разложена на два компонента, подобно адъективно-атрибутивным словосочетаниям, где «ВВ выражает цветовой признак АВ»: Rotwein – roter Wein.

3. Отношение, выражаемое формулой «А состоит из В»: der Goldzahn, причём (в отличие от предыдущего типа отношений) оба компонента слова выступают в своём прямом значении, а вся словообразовательная конструкция является первичным наименованием части человеческого тела, отражающим реальные связи предметов (der Goldzahn – Zahnrinne aus Gold [Duden], то есть зуб, сделанный из золота, обладающий всеми признаками золота, в том числе – цветом золота).

4. Выражение аппроксимации, то есть приблизительности («А приближен по цвету к В»), выявляющееся при трансформации сложного слова в словосочетание: das Weißblond – ein fast weißes Blond (des Haares) [Duden]. На сближение blond и weiß указывает аппроксиматор fast (= einer genannten Angabe ziemlich nahe kommend; beinahe, nahezu) [Duden].

5. Отношение «принадлежности», то есть «А принадлежит В»: die Wangenröte – die Röte der Wanden, das Augenblau – das Blau der Augen.

6. Отношение «времени» дифференцированное:

а) по временной точке: die Abendröte («цветовой признак А появляется каждый раз в момент времени В»):

... die allabendlichen Vorbereitungen für die Nachtruhe waren mir peinlich ... Jedesmal ..., wenn

mir bewusst wurde, dass ich, ein fast Sechzehnjähriger, einem bald siebzehn Jahre alten Mädchen nackt und überdeutlich gegenüberstand, errötete ich heftig und anhaltend nachglühend ... War Maria schamhaft und taktvoll genug, diese meine alltägliche Abendröte zu durchschauen und dennoch zu übersehen? [GB: 343–344].

6) по продолжительности: die Winterbräune («цветовой признак А присущ человеку в течение всего периода В»):

... Julian, blass unter seiner Winterbräune, schwieg [MV: 199].

7. Отношение «причины», то есть «В – причина А»: die Sonnenbräune, die Schamröte. Передавая обстоятельства, при которых возникает цвет, обозначенный второй НС, эти сложные существительные, содержащие в себе каузальные отношения, передают тот же цвет, что и существительные die Röte, die Bräune. Schamröte может быть трансформировано в Röte vor Scham и указывает на покраснение кожи лица из-за испытываемого чувства стыда; Sonnenbräune – Bräune von der Sonne: загорелый цвет кожи, вызванный нахождением под солнечными лучами.

Существительные, содержащие в своём составе цветообозначения и являющиеся наименованиями человека и частей его тела, без сомнения, являются обширной и важной группой слов, полученных в результате словосложения. В сфере «Человек» выявлено семь основных моделей определительных сложных существительных, с помощью которых может быть образовано различное множество слов-цветообозначений. Семантика исследуемых композит определяется взаимоотношениями между их компонентами. Несмотря на отсутствие выраженности «внутреннего» синтаксиса, связи между НС определительных цветовых существительных вытекают из логического анализа.

Некоторые определительные сложные существительные антропоцентрической сферы могут употребляться в качестве альтернативных (параллельных, конкурирующих) форм по отношению к корневым словам и дериватам. Так, наряду с метонимически переосмыленным сложным существительным das Bleichgesicht (*ugs.*) (= jmd., der sehr blass aussieht; Europäer) существуют симплексные (от лат. simplex ‘простой’) слова: der/die Bleiche, der/die Blasse, der/die Weiße (*oft scherzh.*) и дериват der Bleichling (*abwertend*); наряду с die Rothaut (*scherzh.*) – der/die Rote (= nordamerikanischer Indianer). Такое варьирование объясняется, на наш взгляд, стремлением, во-первых, к рационализации (экономии) наименования и, во-вторых, к употреблению выражительных, экспрессивных конкурирующих форм, имеющих различные стилистические оттенки.

### Примечания

1. Кубрякова, Е. С. Теория номинации и словообразование [Текст] / Е. С. Кубрякова // Языковая номинация. Виды наименований. М.: Наука, 1977. С. 236.
2. Колшанский, Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке [Текст] / Г. В. Колшанский. М.: Наука, 1975. С. 75.
3. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / гл. ред. М. В. Лазова. М.: Сов. энцикл., 1969. С. 431.
4. Кукушкина, А. Т. Особенности языковой экономии в структуре сложного слова [Текст] / А. Т. Кукушкина // Теоретические вопросы германской филологии: Учёные записки, вып. 58. Горький: ГГПИИ, 1973. С. 195.
5. Цит. по: Степанова, М. Д. Теоретические основы словообразования в немецком языке [Текст] / М. Д. Степанова, В. Фляйшер. М.: Высш. шк., 1984. С. 13.
6. Словарь словообразовательных элементов немецкого языка [Текст] / А. Н. Зуев, И. Д. Молчанова, Р. З. Мурясов и др.; под рук. М. Д. Степановой. М.: Рус. яз., 1979. С. 113.
7. Степанова, М. Д. Лексикология современного немецкого языка [Текст] / М. Д. Степанова, И. И. Чернышёва. М.: Высш. шк., 1962. С. 133.
8. Василевич, А. П. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте [Текст] / А. П. Василевич. М.: Наука, 1987. С. 41.
9. Степанова, М. Д. Указ. соч. С. 130.
10. Brinkmann, H. Die deutsche Sprache: Gestalt und Leistung [Text] / H. Brinkmann. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1971. 939 s.

### Принятые сокращения

- BV – Bredel, W. Die Väter [Text] / W. Bredel. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. 463 s.
- Duden – Duden: Deutsches Universalwörterbuch / Unter der Leitung von Prof. Dr. G. Drosdowski [Text]. Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1989. 1816 s.
- GB – Grass, G. Die Blechtrommel [Text] : Roman / G. Grass. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. 779 s.
- FE – Fontane, Th. Effi Briest [Text]. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1988. 274 s.
- Küpper – Küpper, H. Wörterbuch der deutschen Umgangssprache [Text] / H. Küpper. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1990. 959 s.
- MU – Mann, H. Der Untertan [Text] / H. Mann. M.: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1950. 380 s.
- MV – Müller, Ch. Die Verwandlung der Liebe: Erzählung [Text] / Ch. Müller. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1990. 256 s.
- RK – Remarque, E. M. Drei Kameraden [Text] / E. M. Remarque. M.: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1960. 445 s.
- Wahrig – Wahrig, G. Deutsches Wörterbuch. Mit einem "Lexikon der deutschen Sprachlehre" [Text] / G. Wahrig. Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997. 1420 s.
- WO – Walser, M. Ohne einander [Text] / M. Walser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1993. 226 s.

### E. H. Саламайкина

## О СООТНОШЕНИИ КОННОТАЦИИ И ВАЛЕНТНОСТИ ГЛАГОЛЬНО-ПРЕДИКАТНЫХ СТРУКТУР В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

Настоящая работа посвящена проблеме коннотации в сфере предиката в современном немецком языке. В статье предпринимается попытка определить такие понятия, как валентность, коннотация, предикат, и установить взаимосвязь валентности и коннотации предиката. В работе рассматриваются механизмы возникновения коннотаций предикатов в связи с теорией семантической сочетаемости, падежных ролей Ч. Филлмора и понятием концептуализации, разработанным в когнитивной лингвистике.

Впервые идея коннотации, или сознания, возникла в европейской науке в XVII в. с введением понятий субстанций (объектов наших мыслей) и акциденций (их признаков). Акциденции являлись не чем иным, как сознаниями. Впоследствии Дж. Миль трактовал коннотацию как характеристику субъекта, наше предположение о том, чем он является. Быть коннотирующим – значит сообщать информацию или подразумевать атрибут, предицировать. По Дж. Миллю, коннотирующее имя прямо указывает на предмет, а косвенно – на признак этого предмета, причем под предметом разумеется все, что обладает признаком. Слово *белый*, например, обозначает все белые предметы: снег, бумагу, морскую пену и т. п. – и косвенно коннотирует или указывает на признак белизны [1]. К словам, лишенным коннотации, Дж. Миль относил все собственные имена и абстрактные существительные.

Понимание коннотации в современном языкоznании существенно расходится с изначальным толкованием данного термина. Современное представление о коннотации во многом определили работы А. Ельмслева, Р. Барта, описывающих коннотацию как вторичные образования, использующие денотативные знаки (и значение и форматив) для образования новых смыслов, с одной стороны, и разработка данного явления К. Блумфилдом, обратившим внимание на социальную природу и pragматическую ценность коннотаций, с другой стороны. Идеи данных лингвистов нашли плодотворное развитие в стилистике, где коннотация получила признание как лингвистическая категория, а именно компонент значения лексической единицы или текста, передающий дополнительную к денотативной информацию (касающуюся ситуации общения, имеющую антропоцентрический и субъективный характер) и

**САЛАМАЙКИНА Елена Николаевна** – аспирант кафедры немецкой филологии НГЛУ им. Н. А. Добролюбова

© Саламайкина Е. Н., 2008

выражающий прагматические намерения говорящего, создающий «второй план» высказывания. Наряду с исследованием функций коннотаций в тексте были выделены и основные компоненты коннотации: эмоциональный, оценочный, экспрессивный и стилистический компоненты.

В современном языкоznании немногие ученые возвращаются к схоластическому толкованию коннотации как атрибутивного со-значения. К таким исследователям, в первую очередь, относится К. Бюлер, который связывает данное понятие с теорией валентности. Сравнивая коннотации в трактовке Дж. Милля с вакантными позициями, которые может открывать признаковое слово, К. Бюлер говорит о коннотации глагола и определяет место до и после глагола как «наиболее удобный и экономный способ выявления основополагающих коннотаций глагола» [2]. Так, в предложении *Caius nescat leonem* именительный и винительный падежи (*Гай, льва*) являются падежами так называемой внутренней детерминации и представляют собой коннотации глагола (*убивать*). Сам глагол провоцирует вопросы «кто?» и «кого?», поскольку «это – выражение определенного мировоззрения в самом исконном смысле слова, – мировоззрения, постигающего ситуации в аспекте (животного и) человеческого поведения и соответственно репрезентирующего их» [3]. Таким образом, К. Бюлер понимает коннотацию как свойство лексических единиц сочетаться с определенными классами единиц, выбор которых детерминируется мыслительными моделями говорящих. Такое определение коррелирует с современным пониманием валентности.

В отечественной лингвистике вышеизложенные идеи К. Бюлера развивал И. П. Сусов, рассматривавший коннотацию как синтаксическое значение слова: «...заключенное в нем синтаксическое отношение, содержащаяся в слове информация о необходимом окружении, в котором нормально может быть реализовано лексическое значение» [4]. Таким образом, коннотация совпадает во многом с обязательной валентностью. В качестве definicji валентности можно принять определение, данное И. П. Сусовым: это «обозначение сочетательной потенции вообще, понимая ее как стремление данного элемента к “насыщению” за счет информации, содержащейся в других элементах, как тенденцию к уменьшению своего рода энтропии, выражющей неопределенность состояния элемента для его реализации» [5]. Отличие коннотации от валентности состоит, по мнению И. П. Сусова, в том, что первая относится к семантическому плану и предполагает явное указание на синтагматическое противопоставление двух членов: коннотирующего (глагольного ядра) и коннотируемого (необходимого окружения глагола). Коннотации в его понимании присущи внут-

реннему значению глагола, они определяют необходимое и достаточное окружение и не зависят от контекста. Это свойство лексических единиц, явление, относящееся к уровню языка (*langue*, по Ф. де Соссюру).

Такое понимание коннотации ведет к признанию И. П. Сусовым избыточности таких предложений, как *Er ist mir an Fleiß überlegen; Er ist in München ansässig; Karl ist zwölf Jahre alt* и недостаточности структур таких предложений, как *Er dankt; Er kommt; Der Lehrer antwortete* и т. п. [6] В то же время предложения типа *Er dankt* и т. п. встречаются в речи, если необходимые распространители (*wem? wofür?*) известны из ситуации и не нуждаются в назывании. Й. Эрбен это явление называет «неиспользованием валентности» [7]. А в предложениях типа *Er ist mir an Fleiß überlegen* невозможно опустить неконнотированные, по определению И. П. Сусова, элементы, не изменив при этом смысла высказывания. Если в предложении *Er ist mir an Fleiß überlegen* опустить распространитель *an Fleiß*, то получим совсем другую предикатию: *Er ist mir überlegen*. – Он меня превосходит (во всех отношениях). В предложении *Karl ist zwölf Jahre alt* полностью меняется смысл при отсутствии распространителя *zwölf Jahre*. Также невозможным представляется опущение обстоятельства места в предложении *Er ist in München ansässig*, так как высказывание при этом становится бессмысловенным. Получается, что коннотация глагола не всегда определяет необходимое его окружение для выражения определенной предикатии и иногда остается «невостребованной» в предложении.

Чтобы снять данное противоречие, следует говорить о коннотациях не глагола, а предиката (сказуемого), так как только в конкретном речевом акте могут быть определены необходимые элементы, насыщающие значение глагола-сказуемого. Коннотации предиката связаны с его валентностными свойствами, но в то же время определяются потребностями конкретного речевого акта: лишь в заданной ситуации становится известно, какие из позиций, открываемых глаголом, коннотируются, поэтому разделение на обязательную и факультативную валентность не должно играть роли для коннотаций.

Необходима и конкретизация понятия коннотации предиката, его ограничение от понятия обязательной валентности, которое не проводилось последовательно сторонниками схоластического понимания коннотации. Наконец, можно попытаться найти точки соприкосновения традиционной (в частности, распространенной в стилистике) трактовки коннотации с пониманием ее как семантико-синтаксической сущности (в работах К. Бюлера и И. П. Сусова) применительно к глаголу-сказуемому.

Сложность определения коннотаций предиката заключается прежде всего в отсутствии единого взгляда на то, что относить собственно к предикату. Для традиционной грамматики характерно понимание его как одного из двух главных членов предложения, который выражает признак или форму существования подлежащего, предикативно определяет его. При таком общем толковании трудно установить, какие именно элементы составляют предикат, что часто ведет к признанию предиката в узком (=финитный глагол) и широком понимании (ср. В. Г. Адмони, П. Гребе, В. Шмидт). В грамматике зависимостей предикат отождествляется с глаголом, а элементы, создающие полноту сообщаемого признака, рассматриваются как обязательные распространители (актанты в терминологии Л. Теньера). Для порождающей грамматики характерно расширенное понимание предиката как глагольной фразы, в состав которой входит глагол и дополнения, тесно связанные с глаголом. При семантическом подходе в определении предиката речь идет не об актантах глагола, а о его референтах/семантических ролях/глубинных падежах, которые представляют собой классификацию глагольных распространителей по типам значения, определяемых семантической валентностью глагола.

Учитывая разные подходы в рассмотрении предиката, можно определить его как выразитель предикативности, приписывающий признак субъекту. Невозможно говорить о предикате без учета его грамматических свойств: морфологических (выражение грамматических категорий лица, числа, времени, залога, модальности), синтаксических (элемент конституэнтной структуры предложения, синтаксическая валентность) – и семантических свойств (выражение признака в широком понимании, семантическая валентность, семантические роли). В силу своей семантики (прежде всего, валентностных свойств) глагол не всегда в состоянии приписывать признак предмету, чтобы выступать в качестве сказуемого; ему часто необходим элемент, структурно и семантически завершающий его. Таким элементом является предикамент (термин Г. Вейнриха) – любая языковая единица, которая структурно и семантически завершает предикат, создавая полноту приписываемого им признака. Предикамент образует вместе с глаголом единое целое и рассматривается вместе с ним как один член предложения.

Так, в предложениях *Er wohnt in München*; *Ich schreibe einen Brief*; *Sie legt das Buch auf den Tisch* в качестве предикамента выступают выделенные курсивом распространители. То, что одни лингвисты называют актантами глагола, другие – его коннотациями, входит в структуру предиката и участвует *совместно* с ним в формировании признака, сообщаемого субъекту.

Возникает вопрос: можно ли данные распространители рассматривать как коннотации предиката и что понимать под этим термином. Коннотации предиката как сознания выражают дополнительные семантические и стилистические «добавки» к предикату, дополняют или уточняют понятийное значение приписываемого признака в соответствии с pragматическими намерениями говорящего. Существенным является и тот факт, что коннотации не просто дополняют или насыщают значение глагола-сказуемого, как утверждают сторонники синтаксико-семантического подхода в определении коннотаций, а делают это особым способом, используя специальный код. Так, одно и то же слово, по Дж. Миллю, обозначает предмет и со-обозначает или коннотирует его признак. Впоследствии именно это свойство коннотации – ее несамостоятельность, вторичность по отношению к денотативным единицам и, как следствие, ее имплицитность – признавалось в семиотике и стилистике определяющей чертой коннотаций. Коннотации образуют особый код, при котором сообщение передается не изолированно, как при денотации, а интегрированно, как бы в довесок к основной информации, не непосредственно, а опосредованно, с использованием знаков денотативного кода. Так, значение глагола *büffeln*, входящего в синонимический ряд с доминантой *lernen*, можно расчленить на его денотативный и коннотативный компоненты как *lernen + mit viel Mühe + добродушная насмешка с оттенкомуважительности*, значение глагола *plumsen* как *fallen + mit Geräusch + использование в разговорной речи*, *leihen* как *geben + für eine bestimmte Zeit*. Добавочные коннотативные значения выражены неэксплицитно, без использования специальных языковых единиц, они содержатся в качестве дополнительных сем во внутреннем значении глагола. Такие дополнительные значения к содержанию глагола формируют коннотативный предикат.

Являются ли актанты коннотациями предиката? Очевидно, что нет, поскольку они представляют собой не «наслоения» на выражаемый глаголом признак, а единицы, конституирующие последний. Если опустить актанты, то предложение получится аграмматичным или получит другое значение, будет представлять собой другую предикацию. Ср.: \**Er wohnt. Ich schreibe* (=Ich bin Schriftsteller). *Sie legt* (= Die Henne legt Eier).

Коннотации же как дополнительные значения, выраженные имплицитно, не могут в корне изменить значение предиката, они лишь его уточняют, фокусируют отдельные его признаки – это добавки к предикации.

Коннотации могут быть присущи внутреннему значению глагола-сказуемого, выступать в качестве дополнительных семантических, стили-

стических и грамматических сем, но могут и не входить непосредственно в структуру его значения, а как бы привноситься извне. Но и во втором случае их нельзя отождествлять с актантами глагола: такие коннотативные предикаты с осложненной структурой обладают большей идентичностью, коннотации не выводимы из значений отдельных составляющих предиката. Например, предикаты, представляющие собой сочетания с функциональными глаголами (*auf Ablehnung stoßen*, *in Frage stellen*, *sich in Bewegung setzen* и т. п.), обладают стилистическими коннотациями книжности и семантико-грамматической коннотацией выделенности процесса.

Семантические роли как носители семантической валентности глагола также не относятся к коннотациям предиката, а непосредственно участвуют в его формировании. Коннотации же возникают там, где происходит неожиданная замена семантических ролей или их неиспользование. Семантические роли в совокупности с обобщенным значением глагола, составляющего ядро сказуемого, определяют семантический тип предиката. Семантические типы предикатов определяются четырьмя глаголами, которые, как отмечал Г. Рупп, существенно формируют грамматическую систему немецкого языка: *sein*, *haben*, *werden*, *tun* [8]. Им соответствуют предикаты состояния, свойства, процесса и действия. Наиболее разнообразные семантические роли наблюдаются у предикатов действия: агенс, патиенс, бенефактив, контраагенс, комитатив (сопровождающий), инструмент, субститутив, аффицированный объект, эффецированный объект, аддитив, приватив, локатив, оригатив (происхождение), директив и темпоратив. У предикатов процесса отсутствуют роли агента, патиенса, бенефактива, контраагенса, комитатива и инструмента, но присутствует роль экспириенса. Партитив и поссесив соотносятся только с предикатами состояния и свойства. Локатив, оригатив, директив и темпоратив не соотносятся с предикатами свойства [9].

При возникновении нетипичной для данного глагола семантической роли нередко наблюдается несоответствие перспективы глагола (*sein*, *haben*, *werden*, *tun*) типу формируемого им предиката или ослабление степени выраженности обобщенного значения, положенного в основу определенного типа предиката (агентивность, процессуальность, состояние, свойство), что сопровождается переходом к альтернативной концептуализации события [10] и появлением коннотаций. Например, отмечается ослабление агентивности у глагола действия *trennen* при замене ролей агента и аффицированного объекта на каузатив и экспириенс: *Der Krieg trennte die Familie* [11]. Предикат с данным глаголом может изменить перспективу действия на состояние (исполь-

зовать альтернативную концептуализацию) в предложениях типа *Durchlaufende Gesimse trennen die Geschosse*, которые К. Бальдауф называет «пародоксальными предикатами бытийности» (“parodoxe” Ist-Prädikationen) [12]. Такой эффект также объясняется заменой роли агента на каузатив, возникает коннотация причинности. В первом примере ощущается и стилистическая коннотация экспрессивности, во втором примере использование глагола *trennen* воспринимается как норма и не вызывает каких-либо стилистических эффектов.

Стилистические коннотации возникают в первую очередь при метафорическом употреблении глагола-сказуемого как результат нарушения правил семантической сочетаемости. Речь идет не о замене семантических ролей как обобщенных, типизированных значений потенциальных распространителей глагола, а о более частных несоответствиях семантических признаков глагола и его распространителей. Например, в предложении “*Die großen schwarzen Vögel, die auf dem kleinen Baum vor dem Haus gehockt hatten, flogen kreischend zu den Wolken, und dann flogen Owls nackt Füße über die rote Erde*” [13] коннотативные значения возникают в результате «игры сем», выдвижения на передний план скрытых, потенциальных сем как результат нарушения «запrogramмированных» прямых денотативных аспектов значения слова, сочетаемостных потенций, которые «предсказывают» значение элементов его дистрибуции. Глагол-сказуемое *flogen* при первом употреблении реализует свое денотативное значение (*Vögel flogen*), при повторном употреблении благодаря сочетанию с *Owls nackt Füße* получает переосмысление и воспринимается как обозначение передвижения человека, коннотируется при этом признак быстроты и эмоциональность высказывания.

Семантические и стилистические коннотации может вызывать и опущение необходимых распространителей глагола. Еще Й. Эрбен обращал внимание на то, что неиспользование глагольной валентности, незаполнение синтаксических позиций «в плане выражения» нередко приводит к изменениям в смысловой структуре глагола-сказуемого [14]. Опущение члена, выражающего аффицированный объект, может привести не только к изменению денотативного значения глагола-сказуемого (т. е. созданию новой предикатии), но и к возникновению коннотаций. Например, в предложениях *Er schmiert (=gibt hohe Karten in den Stich des Mitspielers)*. *Er mauert (=spielt trotz guter Karten zurückhaltend)* коннотируется, во-первых, процессуальность (отсутствие актантов позволяет сосредоточить внимание на процессе как таковом), во-вторых, отнесенность данных высказываний к разговорной речи. Неиспользование ва-

лентности в данных случаях также ведет к изменению типа предиката: перспектива действия сменяется перспективой процесса, т. е. изменяется концептуализация.

Таким образом, коннотация не идентична понятию валентности: коннотации представляют собой особые «добавки» к предикату, которые не являются релевантными для содержания предикации, но придают ей дополнительные смысловые и стилистические оттенки посредством специального кода. Коннотации возникают там, где глагол не реализует свои валентностные свойства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бюлер, К. Теория языка: репрезентативная функция языка [Текст] / К. Бюлер; общ. ред. и коммент. Т. В. Булыгиной; вступ. ст. Т. В. Булыгиной и А. А. Леонтьева. 2-е изд. М.: Прогресс, 2000. С. 207.

2. Там же. С. 222.

3. Там же. С. 229.

4. Сусов, И. П. О понятии коннотации в конфигурационном синтаксисе [Текст] / И. П. Сусов // Проблемы обучения иностранным языкам. Владимир, 1969. С. 165.

5. Там же. С. 159.

6. Там же. С. 166.

7. Erben, J. Er sitzt, weil er gestanden hat oder über den Zusammenhang von Valenz und Mitteilungswert des Verbs [Text] / J. Erben // Sprache der Gegenwart. B. 6. Studien zur Syntax des heutigen Deutsch: Paul Grebe z. 60. Geburtstag – Düsseldorf: Pädagogischer Verl. Schwann, 1970. S. 97.

8. Гух, Ж. К. Би- и поликонцептность сложных глагольных структур в современном немецком языке [Текст] : дис. ... канд. филол. наук: (10.02.04) / Ж. К. Гух; Нижегород. гос. лингв. ун-т им. Н. А. Добролюбова. Н. Новгород, 2002. С. 26.

9. В статье используется классификация семантических ролей, предложенная П. Поленцем. Polenz, P. Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens [Text] / P. Polenz. Berlin; New York: de Gruyter, 1985. S. 167–174.

10. Генералова, Л. М. Транспозиция как способ языковой репрезентации перехода к альтернативной концептуализации события через систему семантических предикатов (на материале немецкого языка) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.02.04) / Л. М. Генералова. Волгоград: Волгоград. гос. ун-т, 2007. С. 4.

11. Duden. Deutsches Universalwörterbuch [Text] / hrsg. von der Dudenredaktion. [Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Annette Klosa...]. 4, neu bearb. und erw. Aufl. / [Bearb. der 4. Aufl.: Anette Auberle...]. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverl., 2001. S. 1600.

12. Baldauf, K. Prädikate und Prädikationen in Gegenstandsbeschreibungen. Satzsemantische Analyse und stilididaktische Anwendung [Text] / K. Baldauf. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2001. S. 45.

13. Zweig, S. Nirgendwo in Afrika. Irgendwo in Deutschland [Text] / S. Zweig. Zwei Romane in einem Band. Roman 1. Nirgendwo in Afrika. Taschenbuchausg. München: Wilhelm Heine Verl., 2000. S. 30.

14. Erben, J. Op. cit. S. 102.

Д. А. Демидкина

## ТЕМПОРАЛЬНЫЕ И РЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ ФОРМЫ *PAST CONTINUOUS*

В данной статье речь идет о функционировании английской видовременной формы *Past Continuous* в повествовательной рамке текста и в прямой речи, рассматриваются темпоральные значения и референциальные особенности данной формы.

*Past Continuous* (прошедшее длительное, часто называемое также «прогрессивом») является сложной формой. Появление этой формы в английском языке можно проследить по самым первым памятникам (начиная с VIII в.), однако то грамматическое значение формы, которое она имеет в современном английском языке, развивалось постепенно и связано с использованием *Past Continuous* в придаточных предложениях, где эта форма выражала одновременность действия придаточного предложения с действием, выраженным в главном предложении.

Длительному разряду в современном английском языке посвящен ряд работ, в которых ведутся споры по поводу того, какое значение считать первичным: видовое (Л. С. Бархударов, Г. Вебер, М. Дейчбайн, Г. Дитрих, Б. А. Ильиш, Е. Крейзинга, Ф. Моссе, А. Ота, Г. Поутсма, Д. Г. Радченко, А. И. Смирницкий, Б. Чарльстон, В. Н. Ярцева) или временное (Ф. Аронштейн, Г. Беккер, А. Бруцендорф, Р. Вольбеда, О. Есперсен, Т. Н. Корсунская, Г. Крюгер, Е. Метцнер, Г. Суит).

В данной статье в качестве первичного значения формы *Past Continuous* принимается темпоральное значение предшествования определенной временной вехе, а аспектуальные значения со-последуют темпоральному значению и обусловливаются неглагольными средствами, указывающими на внутреннюю характеристику действия/процесса: итеративность, обозначенную длительность, необозначенную длительность и т. д.

Глагольная референция в данной статье понимается в трактовке М. Н. Закамулиной как акт соотнесения времени действия предиката с одним из четырех типов референциальной точки – нулевой (момент акта речи), орцентрической (момент речи, представленный глагольной формой), аллоцентрической (момент речи во временном периоде, отличном от настоящего), вспомогательной (не момент речи, а третья точка отсчета в виде глагольной или неглагольной синтагмы) [1].

---

ДЕМИДКИНА Дарья Александровна – ассистент кафедры иностранных языков Казанского государственного энергетического университета  
© Демидкина Д. А., 2008

Если точка отсчета совпадает с МР, то речь идет о нулевой референциальной точке, имплицируемой ситуацией. *Нонкальное значение* (от лат. *nunc* ‘теперь’) предполагает соотнесенность с нулевой референциальной точкой и представляет, таким образом, соотнесенность с МР. При несовпадении точки отсчета с МР она представлена иной референциальной точкой, эксплицитно выраженной в тексте либо в виде глагольной, либо в виде неглагольной формы. В данном случае речь пойдет об аллоцентрической, вторичной точке отсчета. В этом случае мы будем говорить о *тонкальном временном значении* (от лат. *tunc* ‘тогда’).

Сущность Past Continuous состоит в передаче прошедшего действия, рассматриваемого в процессе протекания без указания на его завершенность. Парадигматически эта форма соотносится с прошедшим временным отрезком и имеет в качестве системного значения процессность, развертывание действия в прошлом:

(1) «*I was speaking of Lord Hollington of Castle Reagh*» [2].

В этом примере Past Continuous выражает длительность действия в прошлом, то есть количественную темпоральность. Действие в Past Continuous не лимитировано в прошлом и, следовательно, семантически согласуется с непредельными глаголами.

На базе системного значения количественной темпоральности Past Continuous развивает другое системное значение – качественно-количественной темпоральности:

(2) *Soon they were meeting every day* [3].

В примере (2) глагол в Past Continuous, взаимодействуя с аспектуальной семантикой обстоятельства ‘every day’, выражает регулярную повторяемость действия. Предельность или непредельность глагола не имеет значения. Повторяемость действия семантически коммутирует с привычностью. Повторяемость или привычная повторяемость действия простирается на значительный период времени. Обычно при повторяющихся событиях речь идет об итеративных действиях или состояниях, однако значение привычности действия может заключаться в непредельной семантике глагола в Past Continuous даже в отсутствие средств контекста, например: *The most part of the day she was spending in reading...*

В полипредикативном контексте предельный глагол в Past Continuous может выражать действие, являющееся фоном для осуществления другого действия. Значение процессуальности и в этом случае является основным, но оно сталкивается со значением внутреннего предела, заложенным в глаголе. Значение внутреннего предела при этом не снимается, но создается значение действия, стремящегося к достижению предела и еще не достигшего его. Предел как бы

отдаляется, оказывается отсроченным. Такое употребление можно объяснить тем, что в любом процессе, даже самом кратком, содержится компонент относительной продолжительности, заложенный в глагольной семантике:

(3) *When I returned he was shutting the door.*

В функции транспозиции, при наличии обстоятельств частотности, форма Past Continuous может выражать «прошедшее постоянное». Г. Поутсма (1914) называет это значение «характеризующей» функцией длительного разряда [4]. Past Continuous передает здесь действие так, что оно мыслится как непрерывное, постоянное, независимо от того, прерывно оно на самом деле или нет.

(4) *He was a gay, jolly little man, who took nothing very solemnly, and he was constantly laughing* [5].

Таким образом, форма Past Continuous в данном случае обозначает ситуацию, относящуюся к прошлому, не ограниченную во времени (повторяющуюся или в момент ее упоминания не завершенную) и при этом никак не связанную с нулевой референциальной точкой, то есть с моментом речи. Действие длительного прошедшего соотнесено с МР через другую точку, а не непосредственно.

В прямой речи форма Past Continuous может выражать нонкальное нетаксисное предшествование относительно нулевой референциальной точки, то есть непосредственного МР:

(5) – [Tell you]: *he was singing perfectly.*

В аналогичных примерах нулевая референциальная точка может быть избыточно представлена поверхностью структурой.

В косвенной речи эта временная форма может также выражать нонкальное нетаксисное предшествование относительно референциальной точки, выраженной глаголом в настоящем времени:

(6) *Peter says that he was singing perfectly.*

Как и в прямой речи, первый предикат на поверхности уровне дублирует нулевую референциальную точку.

Функционируя в макроконтексте, Past Continuous выражает темпоральные значения в зависимости от соотнесенности с различными точками отсчета.

В повествовательном контексте при наличии нескольких предикативных центров Past Continuous устанавливает взаимный порядок действий.

(7) *The water-carrier had held of a woman's arm and was dragging her along, while the house boy was pushing her from behind with both hands. She was holding a baby against her breast. All three were shouting angrily* [6].

В данном макроконтексте представлено сложноорганизованное событие Е, состоящее из нескольких действий/фактов F: F1 ‘*was dragging*’, F2 ‘*was pushing*’, F3 ‘*was holding*’, F4 ‘*were shouting*’

в Past Continuous. Все указанные действия связаны друг с другом отношением полной одновременности. Вместе с тем сложноорганизованное событие Е ( $E = F_1 + F_2 + F_3 + F_4$ ) имеет в качестве аллоцентрической точки отсчета 'had held' в Past Perfect, относительно которой событие Е выражает тонкальное следование.

В примере (8) сложноорганизованное событие Е, состоящее также из нескольких одновременных (параллельных) действий/фактов F: F1 '*were reading*', F2 '*was dozing*', F3 '*was knitting*', F4 '*was reading*' в Past Continuous, выражает тонкальную одновременность относительно аллоцентрической референциальной точки 'passed', представленной формой Past Simple:

(8) I went into the billiard-room and knocked the balls about for a little while and then on my way upstairs passed through the lounge. The two red-faced gentlemen *were reading* the evening paper and the elderly lady *was dozing* over a novel. The party of three sat in a corner. Mrs St Clair *was knitting*, Miss Porchester was busy with embroidery, and Mr St Clair *was reading* aloud in a discreet but resonant tone [7].

Таким образом, будучи формой со сложной глубинной структурой, Past Continuous проявляет в речи темпоральную поливалентность, развивающуюся на основе системного значения количественной темпоральности. Функционируя в прямой речи, Past Continuous выражает значение нонкального предшествования качественной темпоральности, значение длительности количественной темпоральности и значение многократности/повторяемости качественно-количественной темпоральности. В повествовательной рамке макроконтекста, в которой отсутствует непосредственная связь с MP, действия в форме Past Continuous, выражая взаимный порядок действий, соотносятся не с нулевой референциальной точкой, а с аллоцентрической, вспомогательной референциальной точкой.

#### Примечания

1. Закамулина, М. Н. Категория темпоральности в неродственных языках (сопоставительное исследование временных форм во французском и татарском языках) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. Н. Закамулина. Казань, 2001. С. 10.

2. Maugham, W. The Outstation [Text] / W. Maugham // English Story. M.: Manager, 2004. P. 246.

3. Maugham, W. Virtue [Text] / W. Maugham // Selected Short Stories. M.: Manager, 2005. P. 165.

4. Poutsma, H. A. Grammar of Late Modern English [Text] : part II / H. A. Poutsma. Groningen, 1914. Part II: The Parts of Speech. 384 p.

5. Maugham, W. The Force of Circumstance [Text] / W. Maugham // Selected Short Stories. M.: Manager, 2005. P. 4.

6. Ibid. P. 17.

7. Maugham, W. The Round Dozen [Text] / W. Maugham // Selected Short Stories. M.: Manager, 2005. P. 232–233.

E. И. Беляева

## ПРОБЛЕМЫ ОДНОЗНАЧНОСТИ ИДЕНТИФИКАЦИИ КЛАССИФИКАЦИОННЫХ ПРИЗНАКОВ (НА ПРИМЕРЕ КЛАССИФИКАЦИИ СИНТАКСИЧЕСКИХ СТРУКТУР АФФЕКТИВНОЙ РЕЧИ)

В статье рассматриваются методы оценки однозначности выделения экспертами первичных классификационных признаков лингвистической классификации на примере классификации синтаксических структур аффективной речи. Оценка осуществляется на основании анализа инструкций по идентификации классификационных признаков. Описывается параметр, применение которого позволяет делать объективные выводы о качестве исходных инструкций и путях их корректировки.

Составление классификации исследуемых элементов является частью большинства лингвистических исследований. Относя объект к какому-либо классу, разработчик классификации действует в соответствии со своим пониманием сходства и различия между рассматриваемыми элементами. При этом, как отмечает Р. М. Фрумкина, автор классификации является профессионалом, воспринимающим объекты как «гештальт, т. е. как целое, не разлагаемое на части и несводимое к сумме частей» [1]. Отличительная черта профессионала – «способность к “схватыванию” гештальтобъекта в максимальной полноте свойств и их связей» [2]. Однако для того, чтобы экстериоризировать свое понимание, т. е. сделать свою классификацию доступной к использованию другими экспертами-лингвистами, профессионал должен адекватно «вербализовать свое чутье, т. е. вывесить свой гештальт вовне» [3]. Иными словами, перед профессионалом встает задача адекватно преобразовать гештальты, которыми он мыслит, в оптимальное для восприятия признаковое описание, в инструкцию, следуя которой средний эксперт смог бы правильно определять классификационные признаки, выделенные профессионалом в его классификации.

Таким образом, проблемы категоризации (отнесения объекта к какому-либо классу) и проблемы описания классификационных признаков непосредственно связаны с проблемами воспроизводимости классификации. Большое значение приобретает разработка методики, которая, во-первых, позволила бы оценить качество первичных инструкций по идентификации классификационных признаков (т. е. признаковых опи-

БЕЛЯЕВА Екатерина Ивановна – аспирант кафедры английской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова  
© Беляева Е. И., 2008

саний, составленных профессионалом – автором классификации) и, во-вторых, предоставила бы объективные данные для последующих корректировок и улучшения инструкции. Следует особо отметить, что разрабатываемая методика предназначена оценить качество именно инструкций, а не качество самой классификации: предполагается, что классификационные признаки выделены правильно и рассматриваемая классификация обладает прогностическим потенциалом, однако для дальнейшего применения классификации необходимо достичь однозначности идентификации классификационных признаков любым экспертом.

Создание однозначного признакового описания, позволяющего любому эксперту безошибочно идентифицировать признаки – сложный многоступенчатый процесс, требующий наличия ряда условий:

1) во-первых, в распоряжении исследователя должна быть разработанная классификация, описывающая лингвистические элементы простым перечислением признаков, являющихся своеобразным кодом элемента в рамках данной классификации (по-видимому, большинство лингвистических классификаций имеют именно такую структуру);

2) во-вторых, необходимо разработать методологию оценки качества исходной инструкции по идентификации классификационных признаков и найти параметр (или параметры), позволяющий путем объективных сравнений результатов серии тестирований устанавливать наличие или отсутствие динамики при корректировке инструкций;

3) в-третьих, необходимо привлечь к тестированию группу экспертов, то есть специалистов, чей уровень знаний достаточно высок для того, чтобы они могли, основываясь на полученных инструкциях, не только принимать решения по наличию или отсутствию классификационных признаков в предлагаемом языковом материале, но и объяснить мотивы своих решений;

4) в-четвертых, исследователь должен иметь возможность обработки больших объемов данных для ведения расчетов.

Данная статья посвящена первому этапу подобного исследования, а именно методам оценки качества исходных инструкций по идентификации первичных классификационных признаков и описанию параметра, применение которого позволяет наметить пути и перспективы корректировки инструкций.

В центре внимания – классификация синтаксических структур аффективной речи, разработанная на базе английского языка в работах Т. Н. Синеоковой [4]. Данная классификация позволила выявить статистически значимые корреляционные связи между реализуемыми в речи синтаксическими структурами и типом психологического состояния и полом говорящего. Таким образом, можно утверждать, что классификация обладает прогностическим потенциалом и классификационные признаки выделены правильно. В эксперименте принимает участие группа экспертов из числа преподавателей, аспирантов и выпускников НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. Для целей исследования был разработан ряд специальных компьютерных программ, позволяющих значительно упростить процедуру обработки полученных результатов.

Общая методология тестирования состоит в следующем. Шести экспертам, привлеченным к тестированию, предлагалась представленная в письменном виде инструкция по идентификации первичных структурных признаков аффективной речи. Инструкция содержит название признака, его код, которым эксперты впоследствии обозначали признаки при идентификации, признаковое описание, примеры высказываний, в которых содержится признак, некоторые примечания и перекрестные ссылки между признаками, как видно из табл. 1.

Вместе с инструкцией экспертам предъявлялось 30 высказываний и предлагалось провести идентификацию первичных структурных признаков данных высказываний на основании полученных инструкций. Поскольку классификация содержит 40 первичных признаков, а экспертам предстоит

Таблица 1

**Фрагмент инструкции по определению первичных признаков, входящих в классификационную группу «Изолированные элементы» (IL)**

№	Название и характеристика признака	Примеры	Примечания
1	Потенциально сочиненные предложения (IL11)  Имеет место частичное сохранение соединительной функции союзов	Biff, with rising agitation: <u>And</u> whenever spring comes to where I am, I suddenly get the feeling, my God, I'm not getting' anywhere! (Miller)	Типичны также конструкции типа: and + now, whenever, somewhere, then и др.
2	Апеллирующие изолированные сочиненные предложения (IL12)  Союз предваряет высказывание, представляющее собой прямое обращение к собеседнику	Charles (fiercely): And who the hell do you suppose cares a tinker's curse for the House of Stuart? (Carswell)	

принять решение по наличию или отсутствию каждого из этих признаков в 30 высказываниях, то каждый из экспертов принимает  $30 \cdot 40 = 1200$  решений по наличию/отсутствию признаков, а вместе они совершили  $1200 \cdot 6 = 7200$  идентификаций.

Результаты работы эксперты представляли в виде таблиц, содержащих высказывания и соответствующие им символьные строки, или рубрикаторы, состоящие из перечня кодов признаков, составляющих, по мнению экспертов, структуру высказываний. Пример заполнения рубрикатора экспертами представлен в табл. 2:

Таблица 2  
Пример заполнения рубрикатора экспертом

Высказывания	Рубрикатор
Miss Mosie. Then you'll just have to close with him, and hold him till the constable comes. <b>Halibut (panic-stricken).</b> Close with him? Hold him till the constable comes?	ER34 /EB02/ IP11 /IE12
<b>John.</b> My appeal was heard last Wednesday. Sentence reduced.	ED02/ IE12

Полученные результаты затем обрабатывались компьютерной программой, которая сначала формировалась эталонный рубрикатор для каждого высказывания, а затем определяла отклонения от эталона в рубрикаторе каждого высказывания у каждого эксперта.

Формирование эталонного рубрикатора осуществлялось по мажоритарному принципу: поскольку непогрешимого эксперта, идентификация которого может быть принята за эталон, нет и не может быть, а известны идентификации нескольких независимых экспертов, которым свойственно совершать ошибки, за эталон была принята идентификация, сделанная большинством экспертов. Расчеты показывают, что если вероятность совершить ошибку при идентификации данной структуры для каждого из экспертов в отдельности все же меньше 50%, то надежность их совокупного решения  $P_{\vartheta} = (1 - A_{\vartheta})$ , где  $A_{\vartheta}$  – вероятность ошибки, будет очень быстро приближаться к единице, по мере роста числа экспертов  $N$ . Примем, для иллюстрации, что все эксперты одинаковы (вероятность ошибки  $A_{\vartheta} < 0.5$  одинакова для всех экспертов). Тогда вероятность ошибки мажоритарного решения  $A_{\text{маж}}$  может быть вычислена, исходя из того, что число  $m$  совпадений в решениях экспертов соответствует биномиальному распределению с параметрами  $(N, m, P_{\vartheta})$  [5]. Вероятность ошибки в мажоритарном решении приведена в табл. 3:

Таблица 3  
Вероятность  $A_{\vartheta} = (1 - P_{\vartheta})$  ошибки  
идентификации при принятии решения  
по мажоритарному правилу

$\frac{P_{\vartheta}}{N}$	0,5	0,4	0,3	0,2	0,1	0,0
1	0,5	0,4	0,3	0,2	0,03	0,0
3	0,5	0,35	0,22	0,10	0,01	0,0
5	0,5	0,32	0,16	0,06	0,01	0,0
7	0,5	0,19	0,13	0,03	<<0,01	0,0

Из таблицы видно, что уже при 5 экспертах не очень высокого класса эталон может быть восстановлен с высокой степенью надежности.

Поскольку в тестировании принимали участие шесть экспертов, то в случае разделения мнений экспертов поровну (три эксперта выделяют в высказывании признак  $X$  и три не выделяют) за эталон принималось решение, которое поддержал «привилегированный» первый эксперт, профессионал, автор исходной классификации.

Отклонения от эталона классифицировались как два типа ошибок: ошибка типа «пропуск признака» (далее ПП) – признак есть в эталонном рубрикаторе, но его нет в рубрикаторе эксперта, и ошибка типа «ложное обнаружение признака» (далее ЛО) – признака нет в эталонном рубрикаторе, но эксперт его выделяет.

Важно подчеркнуть, что именно такой дифференцированный подход к типам отклонений от эталона, а также анализ результатов тестирования отдельно по каждому признаку (а не по каждому эксперту, например) позволяет выявлять признаки, которые чаще всего неправильно идентифицируются экспертами, и принимать решения об эффективности корректировок их описаний в инструкции.

Основной задачей текущего этапа исследования стал выбор параметра оценки и его апробация.

В качестве параметра оценки принята усредненная характеристика ошибок типа ПП и ЛО. Данный параметр, называемый «приведенной вероятностью ошибки», учитывает частотность признака в тесте. Для его расчета необходимы следующие исходные данные: количество экспертов, количество фиксаций признака в мажоритарном эталоне тестирования, количество ошибок типа ПП и ЛО по всем экспертам.

Далее определяется максимально возможное количество ошибок ПП и ЛО, которое эксперты могли бы сделать в данном тестировании. Например, если согласно мажоритарному эталону признак  $X$  встречается в тесте 4 раза ( $\vartheta = 4$ ), то при 6 экспертах не может быть более  $\vartheta \cdot 6 = 24$  ошибок типа ПП или более  $(30 - \vartheta) \cdot 6 = 156$  ошибок типа ЛО. Если в тесте в

действительности сделано 2 ошибки типа ПП ( $N_{\text{ПП}} = 2$ ) и 15 ошибок типа ЛО ( $N_{\text{ЛО}} = 15$ ), то условные вероятности ошибок по рассматриваемому признаку в данном тесте равны

$$P_{\text{ПП}} = \frac{N_{\text{ПП}}}{\mathcal{E} \cdot 6} = 0.083 \text{ и } P_{\text{ЛО}} = \frac{N_{\text{ЛО}}}{((30 - \mathcal{E}) \cdot 6)} = 0.096 \text{ (это}$$

точечные, выборочные значения, которые колеблются вокруг среднего от теста к тесту). За меру неоднозначности принимается «приведенная вероятность ошибки» по рассматриваемому признаку в данном тесте, равная полусумме условных вероятностей пропуска признака и ложного обнаружения признака

$P = \frac{P_{\text{ПП}} + P_{\text{ЛО}}}{2}$ . В рассматриваемом примере «приведенная вероятность ошибки»

$$\text{признака } X \text{ равна } P = \frac{0.083 + 0.096}{2} = 0.0895.$$

Параметр «приведенная вероятность ошибки» преобразует результаты реального теста к фиксированным идеальным условиям тестирования: если представить себе искусственную выборку, где исследуемый признак входит в половину всех примеров теста, то приведенная вероятность – это вероятность ошибочных решений экспертов по этому признаку в этом тесте.

К настоящему моменту было проведено десять тестирований по 30 высказываний в каждом. Таким образом, первичные классификационные признаки классификации синтаксических структур аффективной речи были выделены в 300 высказываниях. Из 40 первичных признаков были получены данные по 39 признакам, так как один признак, согласно инструкции, экспертами в рубрикатор не вносился. Были проанализированы сводные результаты по всем десяти тестирований относительно каждого признака (т. е. учитывались данные общего количества фиксаций признака в эталонах всех десяти тестов, общее количество ЛО и ПП), а также результаты каждого из десяти тестирований в отдельности и динамика результатов от первого к десятому тестированию по каждому признаку.

Применение параметра «приведенная вероятность ошибки» позволило получить следующие результаты:

1. По критерию однозначности идентификации 39 прошедших тестирование первичных признаков рассматриваемой классификации можно разделить на 3 группы:

1) признаки с низкой оценкой однозначности идентификации (ошибка 0,2 – 0,3 – 14 признаков);

2) признаки со средней оценкой однозначности идентификации (ошибка 0,1 – 0,2 – 21 признак);

3) признаки с высокой оценкой однозначности идентификации (ошибка менее 0,1 – 4 признака).

По-видимому, корректировке должны быть подвергнуты прежде всего инструкции по идентификации признаков первой группы, а также частотных признаков двух других групп.

2. Основной тип ошибки при идентификации признаков – «пропуск признака». Условная вероятность ПП в несколько раз превышает условную вероятность ЛО. Это свидетельствует о том, что в инструкциях уделено значительное внимание предотвращению ошибки ложного обнаружения, в то время как предупреждение ситуаций пропуска признака менее разработано. По-видимому, корректировка инструкций должна пойти по пути сокращения ошибок типа ПП за счет, например, разработки алгоритма идентификации признаков в высказываниях.

Проведенное тестирование подтверждает эффективность применения параметра «приведенная вероятность ошибки». Предложенная методика позволяет получить объективные данные об исходном качестве инструкций и наметить пути их корректировки. В ходе дальнейшего исследования планируется применить параметр «приведенная вероятность ошибки» для оценки динамики однозначности идентификации признаков при корректировке инструкций.

#### Примечания

1. Фрумкина, Р. М. Психолингвистика [Текст] / Р. М. Фрумкина. М.: Академия, 2003. С. 92.

2. Там же. С. 96.

3. Там же.

4. Синеокова, Т. Н. Парадигматика эмоционального синтаксиса [Текст]: монография / Т. Н. Синеокова. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2003. 244 с.

5. Подробнее см. в: Синеокова, Т. Н. Математическая статистика в лингвистике. Что это такое и зачем она нужна? Ч. I. Основные задачи и основные понятия теории вероятностей [Текст] / Т. Н. Синеокова, М. М. Райнер. Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2006. 117 с.; Синеокова, Т. Н. Математическая статистика в лингвистике. Что это такое и зачем она нужна? Ч. II. Вычисления и использование справочников [Текст] / Т. Н. Синеокова, М. М. Райнер. Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2007. 103 с.

О. А. Сметанина

## ОДНОСОСТАВНЫЕ ИНФИНИТИВНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

В статье рассматривается статус односоставных инфинитивных предложений (далее ОИП) в современном немецком языке. ОИП представляют собой особый тип синтаксических единиц, обладающих собственной номенклатурой моделей, которые объединяют в себе широкий спектр как модальных, так и аксиологических значений. Структурная компактность и синкретизм выражаемых значений позволяют отнести их к экономному синтаксису и обуславливают распространенность данных единиц в речи.

Одной из тенденций в развитии микросистемы инфинитивных структур в современном немецком языке является функционирование отдельных инфинитивов и их групп в качестве самостоятельных структурных единиц.

Структурная «недвусоставность» самостоятельных инфинитивных групп определяет их «особый» статус в синтаксисе.

Односоставные инфинитивные предложения представляют лишь один из компонентов синтаксического поля модальности, представленного инфинитивными структурами. Их можно, в свою очередь, рассматривать как своеобразное микрополе: оно представлено различными формантами и представляет целый ряд специфических лексико-грамматических значений.

Наиболее часто инфинитивные односоставные предложения соотносятся с эллиптическими [1], повелительными предложениями [2], с дополнительными формами выражения модальности [3]. Инфинитив в функции структурно-семантического центра дефинируется как заместитель спрягаемого глагола [4], синтаксически независимый инфинитив [5], инфинитив в ситуации [6]. Такие характеристики не отражают общей структурной, семантической и функциональной специфики данного явления.

Анализ односоставных предложений требует учитывать различение предложения и высказывания, то есть уровня языка и речи. На глубинном уровне предложение характеризуется наличием предикативного знака, имеющего полную форму. На поверхностном уровне предложение реализуется множеством высказываний, которые могут иметь разнообразные, в том числе и «редуцированные», формы, как, например, инфинитив. В любом случае каждое односоставное пред-

---

**СМЕТАНИНА Ольга Александровна** – аспирант кафедры немецкой филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова  
© Сметанина О. А., 2008

ложение соответствует «полной» форме глубинного уровня, которая определяет «содержание» высказывания. Поэтому невыраженность субъекта на поверхностной структуре не означает его отсутствия, поскольку он компенсируется в ситуации или контексте.

*“Nicht dran denken!” redete er sich selber zu, während er schneller und schneller lief* [7].

Отсутствие согласования между подлежащим и сказуемым (финитной формой глагола) исключает возможность эксплицитного выражения таких предикативных категорий, как лицо и время, что, однако, не нарушает коммуникации. Данный тип предложений используется в ситуациях, в которых эти признаки являются иррелевантными или подразумеваются [8].

Вопрос заключается в том, способны ли инфинитив или инфинитивная группа выступать самостоятельно в функции высказывания (*Satzwert*). Высказывание представляет единицу речевого акта, поэтому критерием значимости является коммуникативный критерий, а именно коммуникативный эффект (*Aussagekraft*). Сила коммуникативного эффекта одинакова как у «полных» предложений, так и у односоставных, а следовательно, односоставные инфинитивные структуры являются самостоятельными синтаксическими единицами особого типа, поскольку они удовлетворяют потребностям общения [9].

Компенсация недостающих для предварения компонентов, обеспечивающих реализацию коммуникативного эффекта, происходит с помощью определенных лингвистических и нелингвистических средств. К ним относятся:

1. Связанность структуры. В некоторых типах ОИП отсутствие эксплицитно выраженного финитного глагола компенсируется закреплением значения за фиксированным расположением строго определенных компонентов, то есть образованием фразеосхемы.

*Die anderen mischten sich ein: “Der und was abgeben? Bei dir piept es wohl?”* [10]

2. Ситуативная привязка. При употреблении ОИП в специфических ситуациях происходит типизация, закрепление структуры за определенным модальным значением.

*“Zahlen”, rief er dann* [11].

3. Интонация. Во многих типах ОИП интонация служит средством замещения финитного глагола и формирует необходимое значение.

*Nicht dran denken! Das war Fromeyers Wunsch* [12].

Часто данные средства выступают в комплексе.

Таким образом, структурная «недвусоставность» ОИП восполняется другими языковыми/неязыковыми средствами и не предполагает смысловой «бедности», «неполноты» структур. На-

личие предикативности как главного признака предложения, а также полноценное выражение коммуникативной интенции позволяет отнести данные структуры к особому типу односоставных предложений, главный член которых выражен независимым инфинитивом. ОИП относятся к периферии предложеческих моделей немецкого языка и представляют экономное выражение разнообразных значений, актуализация которых осуществляется без использования спрягаемого глагола.

В качестве других признаков, характеризующих ОИП как самостоятельную единицу синтаксиса, можно выделить: структурную независимость от контекста, специфические модели построения, интонационное оформление, соответствующее предложению, специфическую сферу употребления, постоянное значение моделей.

Использование инфинитива в качестве структурно-семантического центра ОИП позволяет также экспансию предложения путем включения в его состав разнообразных структурных элементов, что создает многообразие моделей и приводит к расширению сферы деятельности инфинитива. Под моделью предложения понимается структурно-семантическое единство. Такое определение предполагает, что при моделировании ОИП учитывается не только формальный состав, но и значение, выражаемое тем или иным сочетанием компонентов.

Для выделения структурных типов ОИП значимыми оказываются следующие признаки: 1) наличие частицы zu; 2) наличие «формализующих» компонентов nur, bitte, lieber/besser...als, so/so etwas/was/so viel, mal, mir; 3) наличие вопросительных слов; 4) характер реляций между компонентами. Анализ фактического материала показал, что указанные модификаторы изменяют общее значение структуры.

Так, например, частица zu изменяет значение ОИП и приписывает им:

1. Значение цели, направленности/ненаправленности действия на инфинитивный процесс.

2. Значение агентивности/пассивности [13].

Частица появляется в тех ОИП, которые выражают установку на изменение данного положения вещей, выраженного инфинитивом, а также предполагает наличие активного волитивного лица – оценивающего субъекта.

*Hier zu rauchen!* [14]

Отсутствие частицы указывает на то, что субъект действия испытывает на себе действие или волю субъекта модальности. Так, например, в побудительных инфинитивных предложениях субъект инфинитива выступает как неактивный, так как должен подчиниться воле модального субъекта.

Der Oliver weckte mich auf. Er zog an meiner Bettdecke und raunzte: “*Aufstehen! Spiel mit mir!*” [15]

Коннекторами, влияющими на формирование модального значения инфинитива-высказывания, часто являются: nur, bitte, lieber/besser...als, so/so etwas/was/so viel, mal, mir, а также вопросительные слова в вопросительных ОИП. Извлечение их из структуры приводит к изменению значения и может вызвать потерю автосемантичности.

...gab er die Absicht, Lissy zu besuchen, auf. Nein, dann lieber betteln geben! [16]

→ Nein, dann betteln geben!

Среди односоставных инфинитивных предложений выделяются свободные сочетания, в которых каждая составляющая допускает как синтагматическую, так и парадигматическую замену, а также связанные, типизированные структуры, которые такой замены не позволяют. Под связанными структурами в работе понимаются синтаксические построения, в основе которых лежит жесткая модель с перманентной релятивной схемой, исключающей модификацию, с лимитированным количеством конституентов и с ограничениями к расширению. При этом они характеризуются ограничениями в отборе лексических единиц для закрепленных позиций [17]. Серийные модели представляют собой фразеосхемы.

“Fahren? Du mich fahren?” [18]

Главной особенностью ОИП является то, что они все выражают модальные значения. Форма инфинитива обладает общим функциональным признаком: она представляет «потенциальнное» действие, то есть такое, «по отношению к которому проявляется интенциональная установка его субъекта или оценка (субъект оценки может совпадать с субъектом действия или быть внешним), и тем самым объективирует действие по отношению к его субъекту или субъекту оценки» [19]. В односоставных инфинитивных предложениях модальное отношение к действию инфинитива выражается синтаксически или просодически, как справедливо отмечает Золотова, «самим строем предложения и интонацией» [20].

Исследование показало, что выражение модальных значений представляется основной функцией ОИП, что дало основание многим исследователям причислять их к дополнительным средствам выражения модальности и классифицировать ИП по типу выражаемого модального значения.

ОИП включают в свою семантическую структуру не только значения модальности, но и категорию эмоциональной оценки, которые в рассматриваемых структурах выражаются комплексно. Основными значениями ОИП являются:

I. Модальные значения.

1. Побуждение.
2. Оптивность.
3. Необходимость.
4. Возможность.
5. Запрещение.

II. Аксиологические значения.

Таким образом, номенклатуру структурно-семантических моделей ОИП, которая, однако, не является конечной, можно представить следующим образом: Inf –инфinitiv, WF – вопросительное слово, Pr – местоимение, Sub – существительное, Nom – номинатив.

1. Inf Первая структура представлена только формой инфинитива и не содержит формализующих компонентов, влияющих на образование значения. Это открывает возможности для выражения многих модально-аксиологических значений, к которым относятся, прежде всего:

1) долженствования. Aus dem Schalterfenster belferte es: "Mund halten!" [21]

Инфинитив выражает действие, подлежащее выполнению. В качестве субъекта действия и модального отношения выступают все лица, попадающие в данную коммуникативную ситуацию, поэтому отпадает необходимость в его языковом обозначении в ОИП.

ОИП употребляются в приказах и предписаниях, то есть для сообщения официальной информации, для которой характерен «неличный характер» форм [22]. Спецификой структуры при использовании в официально-деловом стиле является ее компактность, так как происходит элиминация не только субъекта, но и объекта, отсутствие которого компенсируется однозначным «закреплением» его за референтом. Надписи на табличках-указателях в форме ОИП всегда имеют референтом тот предмет, на котором располагаются. Надпись на двери "ziehen" предполагает единственно возможный вариант объекта, на который направлено действие, поэтому не допускает ипотолкования. Использование «обезличенной» формы ОИП в разговорной речи, для которой характерен личностный контакт и максимальная ориентированность на реципиента, вызывает соответствующий коммуникативный эффект: сильную эмоциональную окрашенность и соответствующее аксиологическое значение;

2) оптивности. Segeln, dachte er voll Sehnsucht. Mit Katharina Freude einen blauen Tag auf dem Starnberger See verbringen oder irgendwohin mit ihr fahren – vielleicht ins Salzburgische... [23]

Специфическая интонация и соответствующее лексическое наполнение (voll Sehnsucht) создают значение желания. В отличие от императивного значения, оптивность не допускает элиминации обязательных актантов инфинитива, так как

не предполагает закрепленности за специфическими ситуациями. Другим отличием данного семантического варианта является сопряженность модального значения с эмоциональной оценкой и экспрессивностью:

1) необходимости. Er notierte sofort auf seinem Terminkalender "Großmama Blumen schicken" [24].

В этом тексте значение необходимости сопряжено с семами «намерение», «план». Оно является близким по семантике со значением императивности, но отличается направленностью модального отношения. Если императивность предполагает как минимум двух лиц: субъект и объект императивности, – то в рассматриваемом случае субъект модальности совпадает с объектом, что создает значение внутреннего долженствования. Будучи компактным способом выражения значения, структура часто используется для составления планов, «записок-памяток»;

2) эмоциональной оценки. "Geld verschwenden und aus dem Fenster werfen, ich werde euch lehren!" [25]

ОИП может использоваться также для выражения эмоциональной оценки действия, обозначенного инфинитивом, и в этом значении будет отличаться экспрессивностью. В приведенном тексте передается отрицательная оценка, сопровождаемая выражением негодования.

2. bitte + Inf ... und ein keckes kleines Mädchen mit grüner Mütze rief: "Anschriften bitte – hat die Mutter gesagt" [26].

Будучи детерминантом в данной структуре, bitte снимает категоричность и меняет тип речевого акта. Приказ, предписание меняется на просьбу, рекомендацию.

Bitte nicht anklopfen! [27]

3. alle/Sub(Nom)/du + Inf Fußgänger bitte hier warten [28]

Особым типом ОИП является структура, включающая помимо инфинитивного компонента субъект модальности. Он вводится в односоставную структуру для определения того круга лиц, на которых направлена коммуникативная интенция.

Отсутствие согласования между субъектом и инфинитивом объясняется коммуникативными потребностями: выражением необходимости с помощью экономной структуры без экспликации модального отношения. Названные признаки ОИП используются в официальных распоряжениях и предписаниях.

Сравни: Keiner über den schwarzen Strich geben! [29]

4. nur + Inf. Und der gleiche verbissene Wille: "Nur sich nichts anmerken lassen!" [30]

Формализующий компонент структуры, частица nur, относящаяся ко всему высказыванию, создает значение оптивности, которое сопря-

жено с выражением значений условия и цели, а также эмоций: отчаяния, растерянности. Структура характеризуется экспрессивностью.

Нужно отметить, что если частица относится не ко всему высказыванию, а лишь к одному из актантов, то она сохраняет свое лексическое значение – ограничение – и не характеризуется экспрессивностью.

Nur gegen Grundmiete *aufrechnen!* [31]

5. lieber/besser + Inf, (als + Inf). “Na und? *Immer noch besser, als jeden Tag am Fließband stehen!*” verteidigte er sich [32].

Сложная структура, состоящая из противопоставления двух пропозиций, имплицитно выражает значение отрицания. Субъективная модальность содержит значение нежелания, сопровождающееся выраженной негативной оценкой, и сочетается с выражением сравнения. Значение эмоциональной оценки и степень экспрессивности зависят также от лексического наполнения.

Можно рассматривать данную структуру как эллипсис предложения, однако определенная степень типизации и идиоматизации значения, а также эмоциональная окрашенность говорят в пользу признания ее самостоятельной структурой.

Lieber tot sein als hier bleiben [33].

6. FW + Inf “Was ausborgen?” fragt Georg. “Grabschmuck? Oder Blumen?” [34]

Как и в других ОИП, в вопросительных структурах тип модального значения не обозначен эксплицитно, отсутствие формализующих компонентов также приводит к открытому модальному отношению. Эти факторы позволяют вопросительным ОИП совмещать в себе несколько модальных значений, выражать их в комплексе. Так, в одном ОИП могут совмещаться значения долженствования, необходимости, возможности или желания. ОИП Was ausborgen? совмещает значения возможности и долженствования:

- Was konnten wir ausborgen?
- Was sollten wir ausborgen?

Устранить двусмысленность может лексическое наполнение или контекст, включающий единицы, конкретизирующие модальное значение.

Вопросительные ОИП могут представлять как конкретный вопрос, так и риторический, при этом основное значение сопровождается выражением эмоционального отношения: сомнения, растерянности, отчаяния.

Wozu nochmals anfangen, ich habe genug [35].

7. Pr/ Sub (Nom) + (und) + Inf. “Du mich erwischen?” sage ich verblüfft [36].

Значение ОИП построено на противопоставлении субъекта действия и действия. Отсутствие согласования между субъектом и предикатом создает значение невозможности и одновременно выражает эмоциональную оценку. Выражаются возмущение, недоверие, сомнение. Струк-

тура является ярко выраженным экспрессивным средством.

“Ich?” fragte Bastian ungläubig. “Mit dir Ferkeln züchten? Mann, Kaps, du hast wohl’n Kaiser gesehen!” [37]

8. so/so etwas/was + Inf. “Menschenkinder”, sagt er, “noch so jung und so dämlich sein können!” [38]

Фразеосхема с формализующим компонентом so служит для выражения субъективной модальности и эмоциональной оценки. В зависимости от ситуации и лексического наполнения выражаются значения как негативной, так и положительной оценки: недоверия, осуждения, негодования либо удивление, похвалу. В приведенном выше тексте сочетаются значение возможности, имплицитного отрицания, удивления и негативной оценки:

1) Sie können so jung und so dämlich sein. 2) Das ist unmöglich. 3) Ich bin erstaunt. 4) Es ist schlimm.

9. mal + Inf. “Mal sehen, ob ich’s noch zusammen kriege” [39].

Типизированное выражение разговорной речи выражает субъективную модальность сомнения.

Структурные варианты ОИП с zu.

1. zu + Inf. *Dorthin zu dringen*, zum Ich, zu mir, zum Atman [40]

Как и соответствующая структура без zu, ОИП, в силу своей недетерминированности, выражает различные модально-аксиологические значения. В проиллюстрированном тексте выражается оптативность. Однако, в отличие от сходной структуры без частицы, zu+Inf выражает значение сильного желания, граничащего с внутренней необходимостью, обязанностью, что обусловлено значением частицы zu, описанным выше. При соответствующем лексическом наполнении и контексте проявляется значение возмущения, удивления, сопряженное с негативной оценкой.

“Und zu denken, dass man tatsächlich sein Geld im Schlaf verdient!” [41]

2. N/Pr (D) + zu Inf. “Mir meine ganz schöne Arbeit zu verderben!” [42]

Структурообразующим элементом ОИП является N/Pr (D), так называемый «этический датив». Структура имеет значение констатации факта с ярко выраженной отрицательной оценкой. Выражаются самые разнообразные эмоции: возмущение, гнев, негодование.

“Mir meinen Mann wegzunehmen!” [43]

2. So/so etwas/was/soviel + zu Inf. “Was?” “So zu brüllen” [44].

Инфинитивная структура с zu, так же как и без zu, является средством выражения оценки, субъективного отношения к действию. Однако в варианте с zu более четко, однозначно выражено отношение модального субъекта: возмущение, негодование.

**"Soviel Geld herauszuschmeißen!" [45]**

Таким образом, односоставные инфинитивные предложения представляют собой многофункциональные синкетичные единицы с прямым и косвенным иллокутивным потенциалом, совмещающие модальные и аксиологические значения. Компактность структур позволяет отнести их к экономному синтаксису современного немецкого языка, характер которого автор стремится раскрыть в своей научной работе.

**Примечания**

1. *Jung, W.* Grammatik der deutschen Sprache [Text] / W. Jung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1966. S. 208.
2. Ibid.
3. *Schendels, E.* Deutsche Grammatik. Morphologie. Syntax [Text] / E. Schendels. M.: Выш. шк., 1979. S. 100.
4. *Paul, H.* Deutsche Grammatik [Text] : in 2 Bd. Vierter Band / H. Paul. Halle (Saale): VEB Max Niemeyer Verlag, 1957. 2 Bd. S. 130.
5. *Buscha, J.* Der Infinitiv [Text] / J. Buscha, I. Zoch. Leipzig, Berlin, München: Langenscheidt Verlag Enzyklopädie, 1992. S. 90–91; *Fries, N.* Syntaktische und semantische Studien zum frei verwendeten Infinitiv und zu verwandten Erscheinungen im Deutschen [Text] / N. Fries. Tübingen: Narr, 1983. S. 2.
6. *Zweig, S.* Novellen [Text] / S. Zweig. M.: Fremdsprachige Literatur, 1959. S. 279.
7. *Weiskopf, F. C.* Lissy oder die Versuchung [Text] / F. C. Weiskopf. Berlin: Dietz Verlag, 1962. S. 22.
8. *Гух, Ж. К.* Би- и поликонцептность сложных глагольных структур в современном немецком языке [Текст] : дис. ... канд. филол. наук: (10.02.04) / Ж. К. Гух; Нижегород. гос. лингв. ун-т им. Н. А. Добролюбова. Н. Новгород, 2002. С. 206.
9. Sprache der Gegenwart N 30. Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammatik. Festgabe für H. Glinz [Text] / H. Sitta [u. a.]. Düsseldorf: Schwann, 1973. S. 206.
10. *Weiskopf, F. C.* Op. cit. S. 31.
11. *Nöstlinger, C.* Die Ilse ist weg [Text] / C. Nöstlinger. Berlin: Langenscheidt, 2004. S. 65.
12. *Weiskopf, F. C.* Op. cit. S. 164.
13. *Золотова, Г. А.* Очерк функционального синтаксиса русского языка [Текст] / Г. А. Золотова; АН СССР, Ин-т Рус. яз. М.: Наука, 1973. С. 64.
14. *Fries, N.* Op. cit. S. 55.
15. *Nöstlinger, C.* Op. cit. S. 24.
16. *Weiskopf, F. C.* Op. cit. S. 92.
17. *Прохорова, О. Н.* Синтаксис связанных структур, образованных по типу комплексов [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: (10.02.04) / О. Н. Прохорова; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 1995. С. 11.
18. *Weiskopf, F. C.* Op. cit. S. 35.
19. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность [Текст] / А. В. Бондарко [и др.]; отв. ред. А. В. Бондарко. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. С. 113.
20. *Кожина, М. Н.* Стилистика русского языка [Текст] : учебное пособие для студ. фак-тов рус. яз и лит. пед. ин-тов / М. Н. Кожина. М.: Просвещение, 1977. С. 154.
21. *Weiskopf, F. C.* Op. cit. S. 165.
22. *Кожина, М. Н.* Указ. соч. С. 175.
23. *Noak, B.* Bastian [Text] / B. Noak. M.: Иностранный язык, 2001. С. 65.
24. Ibid. S. 260.
25. *Remarque, E. M.* Der schwarze Obelisk [Text] / E. M. Remarque. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1965. S. 391.
26. *Böll, H.* Und sagte kein einziges Wort [Text] / H. Böll. Moskau: Hochschule, 1966. S. 109.
27. *Fries, N.* Op. cit. S. 288.
28. Ibid. S. 291.
29. Ibid.
30. *Weiskopf, F. C.* Op. cit. S. 94.
31. *Fries, N.* Op. cit. S. 266.
32. *Noak, B.* Op. cit. S. 304.
33. *Nöstlinger, C.* Op. cit. S. 31.
34. *Remarque, E. M.* Op. cit. S. 370.
35. *Zweig, S.* Op. cit. S. 307.
36. *Remarque, E. M.* Op. cit. S. 71.
37. *Noak, B.* Op. cit. S. 298.
38. *Remarque, E. M.* Op. cit. S. 252.
39. *Fries, N.* Op. cit. S. 283.
40. *Hesse, H.* Siddhartha. Eine indische Dichtung [Text] / H. Hesse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. S. 9.
41. *Remarque, E. M.* Op. cit. S. 252.
42. *Малинович, Ю. М.* Эмоционально-экспрессивные элементы синтаксиса современного немецкого языка [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: (10.02.04) / Ю. М. Малинович; АН СССР, Ленингр. отд-ние. Ин-та языковозн. Л., 1990. С. 17.
43. Там же.
44. *Remarque, E. M.* Op. cit. S. 161.
45. Ibid. S. 391.

А. А. Лаврова

### СИНТАКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АМЕРИКАНСКИХ ПРЕДВЫБОРНЫХ ТЕЛЕДЕБАТОВ)

В речи предвыборных теледебатов с целью воздействия на слушающих намеренно используются деформированные структуры, свойственные аффективной речи. Сопоставление структурных признаков речи предвыборных теледебатов и аффективной речи, их комбинаторики и статистических характеристик позволит определить, воздействует ли оратор на сознание или на эмоции слушающих.

Как известно, основной функцией ораторской речи является воздействие на адресата. Это утверждение в полной мере справедливо и в отношении такой ее разновидности, как политическая речь. При этом воздействие может оказываться как на сознание, так и на эмоции слушающих или читающих политический текст.

---

ЛАВРОВА Анна Андреевна – аспирант кафедры английской филологии НГЛУ им. Н. А. Добролюбова  
© Лаврова А. А., 2008

Следует иметь в виду, что политическая речь неоднородна с точки зрения жанрового своеобразия. Жанры политической речи могут отличаться друг от друга по степени подготовленности/спонтанности выступления, наличию или отсутствию активного собеседника, наличию или отсутствию у говорящего эмоций по поводу обсуждаемых проблем, степени контроля говорящим своих эмоций, степени влияния аудитории на эмоциональное состояние говорящего и т. п.

Особый интерес для исследования представляет такой жанр политической речи, как предвыборные теледебаты. На данном этапе работы нами рассматриваются американские предвыборные теледебаты, проводимые во время президентских и вице-президентских предвыборных кампаний. Выбор объекта исследования объясняется тем, что кандидаты такого уровня обладают значительным опытом в сфере политики, их языковая компетенция и профессиональная подготовка не вызывают никаких сомнений.

Поскольку круг обсуждаемых проблем известен участникам теледебатов, их выступления могут содержать заранее подготовленные фрагменты. Ораторы не вступают в открытый диалог, а полемизируют друг с другом, отвечая на вопросы журналистов и комментируя выступления оппонента в соответствии с регламентом. Высказывания оппонентов носят развернутый характер: продолжительность высказывания (от нескольких секунд до трех минут) зависит от стадии дебатов, а также от правил, заранее согласованных участниками. Политики такого уровня, как правило, контролируют эмоции во время выступления.

Вместе с тем непредсказуемые вопросы журналистов, а также выступление оппонента гарантируют высокую степень спонтанности речи говорящего. Кроме того, вопросы журналистов, комментарии оппонента, реакция аудитории в телестудии могут повлиять на эмоциональное состояние самого говорящего. Следует также отметить, что оратор может намеренно имитировать эмоции с целью манипулирования аудиторией. В этом смысле речь предвыборных теледебатов можно назвать псевдоаффективной.

Таким образом, предвыборные теледебаты представляют собой смешанный жанр, для которого характерен ряд отличительных признаков политической речи (подготовленность, монологичность, выражаящаяся в развернутом характере высказываний, а также в отсутствии прямого диалога с собеседником, относительно высокая степень контроля собственных эмоций, имитирование эмоций с целью воздействия на слушающих), а также ряд признаков аффективной речи (спонтанность, диалогичность, выражаящаяся в речевом контакте с журналистами, веду-

щим и оппонентом, прямой контакт с аудиторией, реально испытываемые эмоции). В выступлении политиков сознательное использование элементов аффективной речи с целью воздействия превалирует над бессознательным.

Воздействие на слушающих может осуществляться на всех уровнях языковой иерархии – фонетическом (форсирование звуков, интонация), лексическом (оценочная, сниженная, возвышенная лексика, лексика с определенным коннотативным, ассоциативным значением), синтаксическом. На синтаксическом уровне суггестивным потенциалом обладают структуры, отличающиеся от нейтрального [1], или ядерного [2], предложения. Как отмечают исследователи, конструктивные признаки аффективной речи могут сознательно использоваться как приемы речевого воздействия в политической речи [3].

Существующая классификация синтаксических форм, использующихся в аффективной речи, позволяет делать прогноз относительно психологоческого состояния говорящего, т. е. структуры, употребляемые говорящим, несут дифференцированную информацию о том, в каком состоянии он находится – диссоциативном (наличие сознания минимально), поисковом (пограничное состояние) или апеллятивном (наибольший контроль сознания) [4]. Кроме того, данная классификация позволяет прогнозировать пол говорящего [5].

Поскольку упомянутая классификация синтаксических структур доказала свой прогностический потенциал относительно по крайней мере двух аспектов изучаемого явления, она, по-видимому, имеет достаточно универсальный характер и может быть применена при анализе других типов деформированной речи, в том числе и при анализе речи предвыборных теледебатов. Предполагается, что данная классификация позволяет прогнозировать тип оказываемого на адресата воздействия, т. е. с ее помощью можно определить, воздействует ли оратор на сознание или на эмоции слушающих. Представляется также, что при сознательной эмфатизации в политической речи палитра деформаций окажется более ограниченной, чем в аффективной речи.

Классификация структурных форм ненейтральной речи включает три иерархических уровня – уровень трансформаций, уровень модификаций и уровень первичных признаков [6].

Базовой классификационной основой систематизации ненейтральных форм речи может служить предложенное Ю. М. Скребневым дихотомическое подразделение всех коллоквialных синтаксических структур на экспликативные и импликативные [7] (уровень трансформаций).

Существует восемь характерных для ненейтральной речи модификаций ядерного предложе-

ния: *повтор, материально избыточные элементы, разрыв потенциального синтаксического целого, расшифровывающие конструкции, инверсия, эллипсис, транспозиция, изолированные элементы* (уровень модификаций). Предварительный анализ политических выступлений разных жанров, в том числе и предвыборных теледебатов, показал, что для синтаксиса политической речи (так же, как и для синтаксиса аффективной речи) свойственны не только экспликация и импликация как таковые, но и конкретное выражение этих тенденций. Таким образом, структурные модификации, характерные для аффективной и политической речи, аналогичны.

Классификация первичных признаков (уровень первичных признаков) проводится в рамках экспликативных и импликативных модификаций. Именно третий иерархический уровень включает в себя те структурно-семантические признаки, которые способны нести дифференцированную информацию о психологических состояниях говорящего в аффективной речи. Анализ синтаксиса предвыборных теледебатов показал, что структурная специфика рассматриваемого жанра политической речи проявляется именно на уровне первичных признаков. Отличия от аффективной речи могут заключаться в следующем:

1) отсутствие значимого для аффективной речи признака в речи предвыборных теледебатов;

2) наличие значимого для речи предвыборных теледебатов признака, который не используется в аффективной речи;

3) наличие коррелирующего признака в обоих рассматриваемых типах речи, но с имеющимися существенными структурными различиями;

4) наличие коррелирующего признака в обоих рассматриваемых типах речи, но с имеющимися существенными различиями в причинах возникновения или механизмах порождения.

Рассмотрим выделенные отличия по порядку. В речи предвыборных теледебатов не используется такой признак аффективной речи, как **квалифицирующая инверсия**, которая представлена стереотипными построениями, выражаями эмоциональное отношение говорящего к собеседнику, самому себе или предмету речи (например, инвективы типа *Fool, you!*) Это можно объяснить, в первую очередь, тем, что участники предвыборных теледебатов умело контролируют эмоции и не позволяют себе употреблять оскорбительную лексику. Кроме того, давая оценку действиям или словам оппонента, оратор обязан ее объяснить.

Для речи предвыборных теледебатов несвойственно также использование такой разновидности транспозиции, как **несобственно-вопроситель-**

**ные предложения**, которые имеют форму повествовательного предложения, но функционируют как вопросительные. Это в свою очередь объясняется самой структурой теледебатов: вопрос предполагает ответ собеседника, однако в дебатах коммуникация между выступающими осуществляется не прямо, а опосредованно, через вопросы журналистов. Согласно регламенту участники теледебатов не могут задавать друг другу вопросы и отвечать на них.

Такие разновидности повтора, как корректирующий повтор и повтор-эмфатизатор, употребляемые в речи предвыборных теледебатов, не используются в аффективной речи. **Корректирующий повтор** является следствием оговорки. Говорящий, увлеченный предметом своего выступления, оговаривается, а затем поправляет себя. Ошибка может заключаться в пропуске строеового слова (артикля, вспомогательного глагола и т. п.) (1), употреблении неправильной формы слова (2), а также в том, что, торопясь произнести мысль вслух, говорящий пропускает смысловые элементы (3):

1) *Carter: When Mr. Ford first became president in – in August of 1974, the first thing he did in – in October was to ask for a \$4.7 billion increase in taxes on our people in the midst of the heaviest recession, since uh – since the great depression of nineteen uh – of the 1940s [8].*

2) *Ford: Now Governor Carter complains about the deficits that uh – uh – this administration has had. And yet he condemns the vetoes that I have made that has – that have saved the taxpayer \$9 billion and could have saved an additional \$13 billion.*

3) *Nixon: As far as aid for school construction is concerned, I favor that, as Senator Kennedy did, in January of this year, when he said he favored that rather than aid to s- teacher salaries. I favor that because I believe that's the best way to aid our schools without running any risk whatever of the federal government telling our teachers what to teach.*

Следует отметить, что наличие оговорок, лексических и грамматических ошибок вообще характеризует спонтанную разговорную речь. Отсутствие такого признака, как корректирующий повтор, в аффективной речи можно объяснить тем, что находящийся в состоянии аффекта человек меньше всего следит за формой высказывания, в то время как для оратора, выступающего перед аудиторией, крайне важно говорить грамотно и своевременно исправить ошибку.

При **повторе-эмфатизаторе** повторной реализации подвергаются отдельные слова с целью их эмфатизации; повторяющиеся элементы располагаются контактно:

1) *Ford: In the last few years government has gotten bigger and bigger; industry has gotten larger*

*and larger; labor unions have gotten bigger and bigger; and our children have been the victims of mass education.*

2) Dukakis: *We're helping youngsters; we're reaching out to them. And we're beginning with drug education and prevention beginning in the early elementary grades in every elementary school in our state, and that's the kind of effort we need in every elementary school in the United States of America. And we've got to begin early, in the first, second and third grade, before our youngsters begin to experiment with these very, very dangerous substances.*

В речи предвыборных теледебатов используются структуры, употребляемые также и в аффективной речи, но с имеющимися структурными различиями. Так, например, как в аффективной речи, так и в речи предвыборных теледебатов используется такая разновидность инверсии, как **эмфатизирующая инверсия**. В аффективной речи эмфатизирующая инверсия заключается в переносе в начальную позицию дополнений, обстоятельств, причастных и деепричастных оборотов с целью их эмфатизации или эмфатизации дальнейшей части высказывания. В речи предвыборных теледебатов эмфатизирующая инверсия используется гораздо шире, так как эмфатизация носит сознательный характер и является приемом воздействия. Так, второстепенные члены предложения могут быть перенесены не только в начальную позицию, но и в позицию в начале главной или придаточной части предложения (1). Кроме того, инвертированными могут быть не только второстепенные, но и главные члены предложения (2):

1) Bush (senior): *I went down there and talked to the president of Panama about cleaning up their money laundering, and Mr. Noriega was there, but there was no evidence at that time, and when the evidence was there, we indicted him. And we want to bring him to justice. And so call off all those pickets out there that are trying to tear down seven different administrations.*

2) Dole: *In any event, we saved the taxpayers \$16 billion. And then came some other program, and then came healthcare, and then came the tax increase and a lot of these things stopped in 1994 because then the Congress changed, and I think we've done a good job.*

Одним из структурных признаков, использующихся как в аффективной речи, так и в речи предвыборных теледебатов, является такая разновидность расшифровывающих конструкций, как **антиципация**. Антиципация вызвана тем, что в качестве эмоциональной доминанты выступает не предмет (явление), а его связи с действительностью. В начале высказывания предмет обозначается в самом общем виде, в дальнейшем его со-

держание уточняется [9]. Возникновение антиципационных конструкций в речи предвыборных теледебатов, в отличие от аффективной речи, не связано с деформацией мыслительных процессов. Причины употребления антиципации в речи предвыборных теледебатов могут быть следующими:

1) сложность структурно-семантической организации высказывания (как антиципационной, так и расшифровывающей частей) не позволяет говорящему выразить свою мысль в рамках одного предложения. С одной стороны, это объясняется законами функционирования языка, на котором говорит оратор (лексической и грамматической валентностью структурных элементов высказывания), а с другой стороны – психофизиологическими процессами речепорождения (ограниченностью способности говорящего грамотно конструировать высказывания большой продолжительности и сложности);

2) говорящий строит высказывание и все высступление в целом с учетом способности аудитории воспринимать речь на слух. При этом оратор стремится обозначить предмет речи для дальнейшей конкретизации и уточнения с целью выделения и фиксирования в сознании слушающих важных семантических элементов высказывания:

Carter: These programs that I described to you earlier – the tax deferrals for overseas, the DISC, and the tax shelters, uh – they only apply to people in the \$50 thousand-a-year bracket or up, and I think this is the very best way to approach it. It's to make sure that everybody pays taxes on the income that they earn and make sure that you take whatever savings there is from the higher income levels and give it to the lower- and middle-income families.

Кроме описанных выше отличий структурных форм аффективной речи и речи предвыборных теледебатов, следует иметь в виду также то, что их комбинаторика и статистические характеристики, такие, как разнообразие, сложность и частотность употребления, не совпадают. Их анализ позволит определить общие статистические характеристики речи предвыборных теледебатов, а также получить дифференциированную информацию о типе воздействия, оказываемом оратором на аудиторию, т. е. позволит достоверно определить, воздействует ли оратор на эмоции или на сознание слушающих.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Скребнев, Ю. М. Введение в коллоквиалистику [Текст] / Ю. М. Скребнев. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1985. 210 с.

2. Блох, М. Я. Проблемы парадигматического синтаксиса (на материале английского языка) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / М. Я. Блох. М., 1976. 444 с.

3. Суслова, М. М. Синтаксические конструкции аффекта в современном английском языке [Текст] :

автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. М. Суслова. М., 1997. 16 с.

4. Синеокова, Т. Н. Парадигматика эмоционального синтаксиса [Текст] : монография / Т. Н. Синеокова. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2003. 244 с.

5. Лисенкова, О. А. Синтаксическая транспозиция в мужской и женской аффективной речи (на материале английского языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О. А. Лисенкова. Н. Новгород, 2007. 137 с.

6. Синеокова, Т. Н. Лингвометодический аспект классификации структурных форм ненейтральной речи [Текст] / Т. Н. Синеокова, А. А. Лаврова, Е. И. Чернышова // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности: сборник научных статей. Вып. 1. Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добрюкова, 2006. С. 40–58.

7. Скребнев, Ю. М. Указ. соч.

8. Транскрипты теледебатов см. на сайте: <http://www.debates.org/pages/> [Электронный ресурс]

9. Синеокова, Т. Н. Парадигматика эмоционального синтаксиса... С. 108–109.

*Е. Ю. Турлачёва*

## **ЗАГОЛОВОК АНГЛОЯЗЫЧНОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА В АСПЕКТЕ ЕГО СТРУКТУРНОЙ МОДЕЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ КОРОТКИХ РАССКАЗОВ XIX–XXI ВЕКОВ)**

Данная статья содержит результаты исследования моделей заголовка текста короткого англоязычного рассказа, как относительно автономной единицы, не зависящей от текста произведения. Делается вывод о существовании вариантов ядерных структур заглавия. Рассматриваются наиболее распространенные модели заглавия короткого рассказа, а также появление структурных вариантов заглавий в процессе диахронии.

При рассмотрении проблемы заглавия художественного произведения нельзя не согласиться с мнением В. А. Кухаренко, отметившей, что полностью исчерпать эту тему практически невозможно [1]. Однако примечательно, что в более чем богатой истории изучения заголовка доминирующим направлением исследования всегда оставалась его зависимость от текста, заслонившая собой другие его структурные и содержательные стороны. В настоящей статье, напротив, внимание будет привлечено к тем качествам и свойствам заголовка, которые либо делают его независимой от текста величиной, либо вскрывают эту зависимость с новой точки зрения.

В связи с этим следует повести речь о структуре (или модели) заголовка, которая, в свою оче-

---

ТУРЛАЧЁВА Екатерина Юрьевна – ассистент кафедры английской филологии Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева  
© Турлачёва Е. Ю., 2008

редь, совершенно естественно выводит на проблему диахронического движения в появлении его стабильных, становящихся привычными формулировок, способных нести определенную дозу самостоятельной (а не только обусловленной текстом) информации.

Для рассмотрения единицы заголовка под соответствующим углом зрения важно учесть сам факт его восприятия читателем. Прежде всего, необходимо иметь в виду такие случаи, когда читатель берет в руки совершенно неизвестный ему рассказ, об авторе которого он также ничего или практически ничего не знает. Заголовок, таким образом, становится для него единственным источником информации, которая, к тому же, может воздействовать на его желание начать чтение или, напротив, даже не начинать его. Проблема «автор-читатель», достаточно популярная в современной лингвистике, в том аспекте, который касается заголовка, освещается с точки зрения антиципаций, которые заголовок вызывает у читателя. Антиципация трактуется как предвосхищение, предугадывание событий, заранее составленное представление о чем-либо [2]. Любой акт общения человека с другими людьми всегда и неизбежно включает антиципационные процессы [3]. Антиципационный момент в речевой коммуникации применительно к заголовку был в наше время развит с позиций психолингвистики в работе С. А. Сандажиевой. Она подразделила заголовки на две большие группы: 1) те, которые вызывают положительную антиципацию, т. е. предвосхищение чего-то приятного, и 2) заголовки, вызывающие отрицательную антиципацию, т. е. предвосхищение чего-то неприятного [4]. Однако, опираясь на собственную информативность заголовка, С. А. Сандажиева, тем не менее, продолжает исследование с учетом текстового содержания, то есть вновь возвращается к привычному рассмотрению заголовка в непосредственной связи с текстом.

Между тем проблема антиципации в заглавиях художественных текстов может ограничиться только самим заглавием, если реципиент примет решение не начинать чтение текста. В этом смысле исследование неизбежно найдет опору в проблеме фоновой информации, которой владеет потенциальный реципиент, поскольку, как уже отмечалось, антиципация обеспечивается так называемой скрытой реакцией ожидания, настраивающей читателя на определенные действия, и в этом смысле фоновые знания реципиента, объем его тезауруса, соединяемый с заголовком, в состоянии спрогнозировать для него содержание самого текста, а также сформировать соответствующий настрой на его чтение. Лакуны, которые образуются у читателя после прочтения заголовка

рассказа и до прочтения самого текста, мгновенно заполняются той фоновой информацией, которая имеется у каждого реципиента. Именно благодаря заполнению этих лакун у реципиента возникают те или иные фоновые экспекции, которые могут быть либо оправданными (в случае, если заголовок информативен и читательский тезаурус велик), либо неоправданными – в ситуации, когда заглавие не несет определенной информации и/или тезаурус реципиента недостатчен для прочтения импликации заглавия. Каждый человек из своего читательского опыта припомнит случай, когда с опорой только на один заголовок он пытался, хотя бы примерно, представить содержание самого текста произведения. Таким образом, собственная информативность литературного заголовка действительно представляет собой какое-то сложно структурированное образование, с одной стороны, соотносимое с текстом, а с другой – смыкающееся со множеством содержательных нюансов фонового характера, в той или иной мере связанных с литературной практикой текстопостроения.

Следовательно, можно вести речь о совершенно новой линии взаимосвязи «заголовок–текст», идущей не от текста, а от заголовка, от его информативной структуры, которая кодируется в устоявшихся моделях заголовков, ставших информативными сами по себе. Информация как бы оторвалась от текста и вошла в заголовок в форме его прогнозирующей части, находя опору в фоновой информации и подпитываясь ею. Изучение этой прогнозирующей части может составить отдельное направление в исследовании заголовка. Опосредованная связь заголовка с текстом здесь также учитывается, но ставится от него в совершенно другую зависимость.

В связи с обозначенным направлением в изучении заголовка важно подчеркнуть два таких момента: во-первых, слабоизученный генезис самого заголовка, который является облигаторным элементом далеко не всегда в настоящем и далеко не всегда являлся таковым в прошлом (в первую очередь, не для всех жанровых типов текста, например для лирики, где более типичным является отсутствие заголовка), во-вторых, доминирующую тенденцию в изучении заголовка, связавшую его с текстом и отеснившую на периферию все прочие моменты. При этом исключенным оказался самостоятельный статус заголовка как текстовой единицы, который предполагает, в первую очередь, такие моменты:

1) законы его формулировки, отвечающие за приемлемый вид заголовка в том виде, в каком он считается вполне подходящим и достаточным для определенной лингвокультуры, чтобы выступить в соответствующей роли;

2) изменчивость заголовка в плане диахронии, поскольку существует определенное движение в появлении и смене его типов.

Что касается самостоятельного статуса этой текстовой единицы, то на сегодняшний день её автономность остается практически не изученным явлением. В то же время даже самое беглое ознакомление с заголовками коротких англоязычных рассказов, созданных в диапазоне двух-трёх веков, дает все основания для заключения о том, что заголовок может эволюционировать по отношению к тексту вполне независимо от него. Подобный факт (правда, вне рассматриваемой в статье проблемы) был изложен в одной из публикаций, подводя к выводу о том, что отдельные модели заголовков, привычные и естественные для определенного этапа развития социума, могут эксплуатироваться достаточно долго, не вызывая какой-либо заметной реакции на них у читателей. Возникновение новой неординарной модели заголовка (в полной мере, однако, отражающей связь с текстом) не проходит для читателя незаметным. Например, Л. Г. Кайда, анализируя произведение Л. Толстого «После бала», говорит о непривычности и нехарактерности подобного заголовия для русской литературы того времени, сформулированного словно в пику привычной, устоявшейся форме существительного в именительном падеже: «Война и мир», «Анна Каренина», «Евгений Онегин», «Шинель» [5]. Даже исходя из одного этого факта, можно поставить вопрос о диахронической, культурологической и психологической мотивированности заголовка как явления, не затрагивающего его непосредственную связь с базовым текстом.

Особенность, подмеченная Л. Г. Кайдой, подводит к мысли о том, что независимость заголовка от текста проявляется, в первую очередь, в его структурной модели. При этом содержательная связь заголовка с текстом не нарушается, но модель, в которой эта связь выражается, от текста не зависит. В настоящей статье будет поставлен вопрос о составе структурных моделей заголовков текстов англоязычных коротких рассказов, написанных в XIX–XXI вв., а также о детерминированности этих моделей различными языковыми и неязыковыми факторами. К числу таковых следует отнести: исторический момент, вскрывающий диахронические особенности формулировок заголовочного комплекса, жанровый, понимаемый в плане жанровой детерминированности заголовка, *поджанровый*, предлагающий подвиды в пределах жанра (например, внутри жанра короткого рассказа его деление на детективный, юмористический, научно-фантастический, «бытовой», то есть содержательно ориентированный на описание различных бытовых и жизненных событий), *идиостилистический*,

связанный с актуализацией авторских пристрастий к тем или иным моделям заголовков. В этом свете заголовок выступает как лингвистически и культурологически детерминированное явление, существующее параллельно с фактом его содержательной обусловленности текстом.

Анализ показал, что все рассмотренные заглавия структурно группируются вокруг нескольких ядерных типов, обнаруживая отчетливую тенденцию к их варьированию, сводящемуся к увеличению собственной протяженности. Говоря о таком достаточно ограниченном составе моделей заглавий, нельзя не привести в качестве параллели вывод, касающийся текстовых начал коротких англоязычных рассказов. Как было отмечено, их состав также ограничен, хотя и достаточно обширен. Вместе с тем в обществе существует мнение, что автор (как профессиональный, так и непрофессиональный) волен начать свой текст, руководствуясь только собственным желанием и усмотрением. Фактически же автор при построении своего текста просто использует один из вариантов существующих начал, хотя у него и может сложиться впечатление, что он ничем не детерминирован в своем выборе [6]. По-видимому, автор ведет себя точно так же и при формулировке заглавия для своего текста: содержательная связь заголовка с текстом, вне всякого сомнения актуализируется, но избираемая модель заголовка существует объективно, и автор просто входит в зону парадигматики заглавий, реализуя свой выбор на одной из моделей. В этом процессе присутствует диахроническое движение моделей: одни устаревают и выходят из употребления, другие возникают как новые образцы, но в то же время некий стабильный состав моделей продолжает сохраняться на достаточно длительном отрезке времени. Возможно, что некоторые типы заголовков относятся к разряду «вечных», например «Дафнис и Хлоя» (Лонг, II в.), «Тристан и Изольда» (неизвестный автор, XII в.), «Ромео и Джульетта» (У. Шекспир, XVI в.), «Валентин и Валентина» (М. Рошин, XX в.), «Гертруда и Клавдий» (Дж. Апдейк, XX в.), «Адам и Ева» (П. Шумил, 1999), и т. д. Примечательна гендерная составляющая этих заглавий; как правило, сначала указывается мужское имя, а затем – женское; отступления от этой последовательности весьма редки.

Отметим, что наряду с «вечными» моделями заголовка существуют также заглавия-символы эпохи, которые уходят, когда популярность данного заголовка идет на спад. Как правило, это заголовки-плагиаты, призванные вызвать у читателя аллюзию к популярному произведению и, тем самым, заинтересовать его, причем аллюзия вызывается за счет повторения лексических единиц

заголовка произведения, ставшего модным и популярным. Следует отметить, что подобные произведения не являются литературой в привычном понимании этого слова и считаются романами-однодневками. В частности, после появления в 2003 г. нашумевшего романа Дэна Брауна «Код Да Винчи» (*«Da Vinci Code»*), в свет вышел целый ряд произведений с лексемами «код» и «Да Винчи»: «Взламывая код Да Винчи» (С. Кокс, 2004), «Тайна кода Да Винчи» (Г. Голд, 2005), «Ад Да Винчи» (Н. Александрова, 2005), «Код Ельцина» (Ю. Мухин, 2005), «Код Онегина» (Б. Даун, 2006), «Код возвращения» (Д. Корецкий, 2006), «Код Живанши» (Д. Кеннер, 2006).

Тем не менее следует указать, что подобные тенденции характерны для произведений крупного жанра и практически не касаются короткого рассказа, что может быть связано, на наш взгляд, с тем, что короткий рассказ, в отличие от романа, как правило, не является коммерческим произведением.

Что же касается заглавий коротких англоязычных рассказов, созданных в указанный период времени, то их типические структуры весьма прозрачны. Однако их освещение осложняется переплетением и, соответственно, одновременным отражением трёх важных особенностей, а именно: структурного состава моделей, диахронической изменчивости последних и их распространённости (или популярности у отдельных авторов).

В качестве наипростейшей структурной модели заголовка и, соответственно, информативно минимальной следует назвать модель, выраженную одним именем *существительным*, как *нарицательным*, так и *собственным*. Существенно подчеркнуть, что грамматические характеристики нарицательного существительного широко варьируются; оно может быть *исчисляемым* и стоять в *единственном*, например *«Mother»* (Sh. Anderson, 1919), *«Accomplice»* (S. S. L. Вупит, 2004), или во *множественном числе* (*«Hands»* Sh. Anderson, 1919, *«Gifts»* W. Boyd, около 1995); в этой роли возможны и *неисчисляемые существительные*, как *вещественные* *«Fur»* (H. H. Munro/Saki, 1916), *«Vinegar»* (R. L. Todd, 2004), так и *абстрактные* *«Cryptology»* (L. Michaels, около 2004), *«Immortality»* (Y. Li, около 2002). *Абстрактные существительные из разряда исчисляемых* также могут стоять во *множественном числе*, например, *«Exchanges»* (M. Morris, около 2005). Исследование показало, что данный тип заголовка становится с течением времени все более популярным и достигает своеобразного пика распространённости в коротких рассказах XXI века. Слабая информативность таких заглавий не является, судя по всему, препятствием, а их распространённость свидетельствует о том, что именно та-

кая степень информативности в наибольшей степени продуцирует соответствующую антиципацию у читающей публики, для которой, возможно, статус заголовка теряет ту значимость, которая придавалась ему в исторически более ранние периоды литературного творчества. Примечательно, что внутри данного типа выделяются тематические группы заглавий, например, заглавия, содержащие в своем составе *существительные со значением лица*: «Mother» (Sh. Anderson, 1919), «The Applicant» (A. Bierce, около 1870) (вариант, расширенный определенным артиклем), «The Story-Teller» (H. H. Munro/Saki, 1904) (усложненный вариант, в состав которого входит составное существительное).

Заголовок, выраженный *именем собственным*, может быть подразделен на несколько типов: *антропоцентрические* заголовки, состоящие из личных имен людей, например «Adrian» (H. H. Munro/Saki, 1941), *топонимические* заголовки, включающие географические названия, например «Wakefield» (N. Hawthorne, около 1935). Следует отметить, что данный тип может расширяться за счет различных приращений. В частности, антропоним может быть двойным, как, например, в заглавии «Gabriel-Ernest» (H. H. Munro/Saki, 1911), либо представлять полное имя, например «Rip Van Winkle» (W. Irving, около 1815). Еще одной вариацией можно считать распространение имени собственного именем нарицательным «Uncle Ethan Ripley» (H. Garland, 1981).

Отмеченный тип заглавия можно квалифицировать как ядерный, поскольку его вариации, создаваемые любым, даже самым минимальным расширением, фактически функционируют как самостоятельные подвиды или варианты модели. Говоря о вариантах этой базовой модели, отметим наличие *определенного либо неопределенного артикля* в заглавии, употребляемого как с конкретным, так и с абстрактным существительным в единственном и множественном числе: «The Garden» (D. Mehra, около 2003), «The Oversight» (H. H. Munro/Saki, 1916), «The Sleuths» (O. Henry, 1905).

С точки зрения распределения заглавий по группам в зависимости от артикля, содержащегося в их составе, отметим, что в данном случае можно выделить три подтипа: *заглавие с определенным артиклем*: «The Stranger» (K. Mansfield, 1921); *заглавие с неопределенным артиклем*: «A Fable» (M. Twain, 1909); *заглавие с нулевым артиклем*: «Dusk» (H. H. Munro/Saki, 1904). Характерно, что наиболее частотным является вариант заголовка с определенным артиклем, причем в этом случае чаще встречается конкретное существительное, в то время как при использовании абстрактного или неисчисляемого существительного употребляется нулевой artikel.

Полноценное информативное расширение данной модели начинается с включения определения, которое может выражаться *другим существительным в притяжательном падеже*, например «Bulfinch's Mythology» (T. Bulfinch, 1863), «Tenessie's Partner» (F. B. Harte, 1969), *другим существительным в общем падеже*, например «The Death Disk» (M. Twain, 1901), «The Model Millionaire» (O. Wilde, 1887), *прилагательным*, например «The Gray Champion» (N. Hawthorne, 1835), реже числительным: «The One Life» (A. F. Altschul, 1997), *причастием* (past participle): «The Purloined Letter» (E. A. Poe, 1845), «A Baffled Ambuscade» (A. Bierce, около 1880).

Нельзя не отметить попутно тип заглавия, состоящего лишь из одного причастия – «Forewarned» (H. H. Munro/Saki, 1904) и являющегося исключительно редким. Важно, однако, подчеркнуть, что причастие в этом случае становится субстантивированным и функционально сближается с существительным. Расширение этого подвида модели начинается через включение обстоятельственной группы, информативно уточняющей субстантивированное причастие и одновременно продуцирующей некоторую событийную ситуацию, например, «Killed At Resaca» (A. Bierce, около 1880). Эта же модель использована в первой части заглавия «Maddened By Mystery: Or, The Defective Detective» (St. Leacock, 1911), фактически представляющего собой целый конгломерат моделей, а именно субстантивированное причастие, идентичное по функции существительному, с включением обстоятельственной группы и с присоединением через союз *or* модели «существительное с определением». Забегая вперед, заметим, что подобные сложные модели (о которых речь пойдет ниже), состоящие из набора ядерных, а также распространенных и нераспространенных вариантов ядерных моделей, в наибольшей мере затемняют картину структурной организации заглавий, подчиняющихся принципу нанизывания информативных долей.

Дополнительное расширение в структуре модели «определение + существительное» создаётся включением второго атрибута, в роли которого иногда выступает *притяжательное местоимение*, например, «My Unknown Friend» (St. Leacock, 1913). Характерно, что этот тип заглавий встречается относительно редко, причем в подавляющем большинстве случаев используется местоимение первого лица единственного числа.

Продолжая говорить о вариантах ядерной модели, отметим, что наиболее распространенной разновидностью заглавия короткого рассказа в ранний период развития этого жанра были структуры с *of-фразой*, чаще всего выражающие принадлежность или соотнесенность какого-либо

бо лица или объекта с другим лицом или объектом, например «The Masque Of The Red Death» (E. A. Poe, 1842); они не утратили своих позиций и в наше время, например: «Theory Of The Leisure Class» (E. J. Levy, 2003), «The Only Meaning Of The Oil-Wet Water» (D. Eggers, около 2002).

Структурно данная модель представляет собой введение второго существительного в ядерный тип заглавия, состоящего из одного существительного, и может трактоваться как конкретизация последнего ещё в одном направлении. Ядерная часть заголовков данного типа в чистом виде имеет следующий вид: «существительное с артиклем + *of* + существительное с артиклем», например «A Son Of The Gods» (A. Bierce, около 1870). Эта структура допускает разнообразные вариации, например опущение артикла или наличие определения (а также нескольких определений) у одного (или у обоих) существительного, как в примерах: «Old Man Of The Mountains» (K. Gilbert, 1952), «The Sorrows Of A Summer Guest» (St. Leacock, 1918), «The Adventure Of The Empty House» (C. Doyle, 1903), «The Celebrated Jumping Frog Of Calaveras County» (M. Twain, около 1870), «The Adventure Of Charles Augustus Milverton» (A. C. Doyle, 1904). Помимо этого необходимо указать, что в распространённости той или иной части также могут появляться типические черты, и именно эта вариация создает впечатление свободы заголовка от модели, но, тем не менее, существование ядра модели несомненно. Отметим, что ядерная модель «существительное с нулевым артиклем + *of* + существительное с нулевым артиклем» может фактически рассматриваться как инвариант модели, в то время как все её расширения (в том числе через артикли) правомерно считать вариантами. С точки зрения частотности сама ядерная модель не является широко распространенной и в чистом виде встречается редко: «Loss Of Breath» (E. A. Poe, около 1835). В качестве варианта приведем заглавие «Ministers Of Grace» (H. H. Munro/Saki, 1916), в котором существительное стоит во множественном числе, что было встречено только однажды. Весьма многообразны вариации в использовании артикла с первым и вторым существительным: «A Bivouac Of The Dead» (A. Bierce, около 1880), «A Case Of Identity» (A. C. Doyle, 1891), «The Imp Of The Perverse» (E. A. Poe, 1845). Кроме того, удалось обнаружить большое количество заголовков, содержащих определенный артикль в одной части и имя собственное в другой: «The Cask Of Amontillado» (E. A. Poe, 1846), «The Feast Of Nemesis» (H. H. Munro/Saki, 1904).

Отметим, что модель с *of*-фразой постоянно варьируется, вклиниваясь в другие ядерные типы

и увеличиваясь в объёме. Помимо нарицательного существительного, как уже указывалось, эта модель может включать и имена собственные, например: «The Celebrated Jumping Frog Of Calaveras County» (M. Twain, 1865). С точки зрения их частотности важно отметить, что варианты модели с *of*-фразой и именем собственным в её составе являются наиболее многочисленными в англоязычной литературе. Отдельным вариантом этой модели следует считать и её расширение через лексемы *tale*, *story*: «The Story Of Good Little Boy» (M. Twain, 1870), «The Tale Of A Tainted Tenner» (O. Henry, 1910). Более сложным вариантом является составное название, совмещающее два ядерных типа (расширенного определением в постпозиции имени собственного и *of*-фразы с лексемой *story*) «Hermann The Irascible – A Story Of The Great Weep» (H. H. Munro/Saki, 1904).

Примечательно, что заголовки, имеющие в своем составе имена собственные, часто содержат элемент аллюзии и апеллируют к языковому опыту читателя, в большей мере, нежели другие типы, активизируя его фоновые знания, например «Stalin» (S. Sekaran, 2004), «My Victorian Childhood» (St. Leacock, 1939). Этот процесс, однако, не имеет места, если имя собственное не актуализируется в языковой памяти читателя, и в этом смысле имя собственное от нарицательного начинает отличаться только семой индивидуальности номинируемого лица, например заглавия, не вызывающие определенных читательских антиципаций – «Mark» (H. H. Munro/Saki, 1916), «Louis» (H. H. Munro/Saki, 1926), включая также расширенные варианты заголовков, например, «The Short Happy Life Of Francis Macomber» (E. Hemingway, около 1930), где мы имеем модель с *of*-фразой, осложненной распространением существительного двумя определениями в левой части и именем собственным в правой.

Соединения существительных посредством других предлогов не так многочисленны, например «Interview With President Lincoln» (A. Ward, 1959). Отдельным блоком в этом типе являются заголовки, указывающие на пространственную локализацию первого существительного, например: «Four Days In Dixie» (A. Bierce, около 1970), «Artist At Home» (W. Faulkner, 1934), «The Man From Solano» (F. B. Harte, 1877), «Accident Near Charlottesburg» (W. A. Krauss, 1936). Помимо этого локализация первого существительного может дополняться причастным оборотом, добавляющим заголовку соответствующую долю информативности и свидетельствующим о появлении варианта модели, например «Message Found In A Bottle» (E. A. Poe, 1833).

Расширение ядерной модели «существительное» через подключение второго существитель-

ного может осуществляться посредством союза *and*, например «The Devil And Tom Walker» (W. Irving, 1824). Примечательно, что эта модель также распадается на несколько подвидов, в частности:

1) «одушевленное существительное/имя собственное + одушевленное существительное/имя собственное» – «Jimmy Hayes And Muriel» (O. Henry, 1905). Последнее заглавие является осложненным, представляя собой пример детализации с указанием поджанра произведения, в чём оно коррелирует с заголовками, в состав которых входят лексемы *tale*, *story*, *fable*, рассмотренными выше, и фактически может быть разделено на три ядра: *Edward Mills* (имя собственное), *George Benton* (имя собственное), а *tale* (имя нарицательное), что еще раз доказывает существование ядерных типов заглавий и их вариантов;

2) «одушевленное существительное/имя собственное + неодушевленное существительное» – «The Cop And The Anthem» (O. Henry, около 1905);

3) «неодушевленное существительное + неодушевленное существительное» – «Law And Order» (O. Henry, 1917). Интересно отметить, что при рассмотрении данной модели заглавия наиболее ярко проявились особенности индивидуального стиля автора. В частности, заглавия данного типа у О. Генри встречаются чаще, чем у других авторов.

На фоне номинативной модели, рассмотренной выше, отчетливо выделяется вербальный (предикативный) тип заглавия, например «Mike Fink Beats Davy Crockett At A Shooting Match» (D. Crockett, 1830). Было отмечено, однако, что в процессе диахронии количество предикативных заглавий уменьшается: «Does The Race Of Man Love A Lord?» (M. Twain, около 1870), «The Show Is Confiscated» (A. Ward, 1869–1870). Тем не менее данная модель не исчезает бесследно, а становится лишь менее частотной: «When I Woke Up This Morning, Everything I Had Was Gone» (T. C. Boyle, около 2003). Как было указано выше, ядерные модели и их варианты могут переплетаться между собой, создавая видимость независимости заглавия от каких-либо схем и рамок. Ярким примером является заглавие «My Double And How He Undid Me» (E. E. Hale, 1865), которое, по сути, является гибридом двух моделей – номинативной (часть «My Double») и предикативной («How He Undid Me»), где, в свою очередь, номинативная часть представляет собой вариант ядерной модели, состоящий из существительного и местоимения в притяжательном падеже, а предикативная часть – простое предложение. Нельзя не заметить, что, по сравнению с заглавиями номинативного типа, предикативные заглавки являются гораздо более информативными.

Раскрывая вопрос информативной наполненности заглавия, следует упомянуть тот факт, что в раннюю эпоху заглавия коротких рассказов раннего периода отличались дескриптивностью и могли представлять собой распространенное предложение, в состав которого входят подлежащее, сказуемое и, часто, дополнение: «Why The Little Frenchman Wears His Hand In A Sling» (Edgar Allan Poe, 1850). В более поздний период развития жанра короткого рассказа намечается тенденция к сокращению объема такого рода заглавий и подобные заголовки становятся менее частотными, тем не менее не исчезая совсем: «What We Cannot Speak About We Must Pass Over In Silence» (J. E. Wideman, 2004). Содержательно они, однако, становятся совсем другими, поскольку раскрывают не тему рассказа, как самые ранние типы, а его концепт. Заглавия данного типа у современных авторов характеризуются меньшей распространенностю: «Bears Discover Fire» (T. Bisson, около 1995), «I Am Not Your Mother» (A. Mattison, около 1995). Нельзя не отметить появление в заглавиях пассивных конструкций, не употреблявшихся в более раннюю эпоху развития жанра короткого рассказа: «They're Made Out Meat» (T. Bisson, около 1995).

Тот факт, что пространные заголовки со временем практически вышли из употребления, говорит о том, что их информативность стала казаться излишней как автору, так и читающей публике. Постепенно возникла необходимость в более компактных, зачастую совершенно неинформационных заголовках, призванных возбуждать читательский интерес. Эпоха дескриптивного заголовка завершилась, и это обстоятельство со всей очевидностью свидетельствует об определенных сферах его автономности, независимости от текста.

В сложных моделях, состоящих из распространенных ядерных типов, а также соединяющих два ядерных типа, информативность заголовка наращивается по принципу добавления сем или, вернее, информативных долей. Распространения, как представляется, несут главную информативную нагрузку в привлечении читательского внимания, например «The Awful Fate Of Melpomene Jones» (St. Leacock, 1910), «The Secret Garden» (G. K. Chesterton, около 1920). Вполне очевидно, что атрибуты *awful*, *secret* делают заглавие более информативным и, возможно, более привлекательным для читателя.

Говоря о предельном количестве сем (информационных долей) в заголовках короткого рассказа, отметим и весьма пространные формулировки: «The Power Of Language Is Such That Even A Single Word Taken Truly To Heart Can Change Everything» (A. Greenberg, 1982), «At The Stockman Bar, Where The Men Fall In Love, And

The Women Just Fall» (J. Blunt, 2001), «The Day I Sat With Jesus On The Sun Deck And A Wind Came Up And Blew My Kimono Open And He Saw My Breasts» (G. Sawai, 1993). Как показало исследование, заглавие, предельное по составу компонентов, насчитывает 25 лексем, включая как полнозначные, так и вспомогательные единицы. Все заглавия такой степени распространенности избыточно информативны для потенциального читателя. В то же время нельзя не отметить их собственную прагматику, приближенность к статусу текста, когда фактически базовый текст-высказывание начинает коррелировать с заглавием-высказыванием.

Следующим типом предикативных заглавий является заглавие, которое можно назвать *wh*-заглавием, так как в его состав входят слова *what*, *how*, *where* и т. д.: «How I Edited An Agricultural Paper» (M. Twain, 1870), «What I Saw Of Shiloh» (A. Bierce, около 1862). Немаловажным является тот факт, что данный тип заглавия нехарактерен для рассказов XIX в. и встречается в них крайне редко. Однако тенденция употребления таких заглавий постепенно усиливается, и к концу XX в. их число заметно возрастает. Помимо этого развивается второй подтип предикативной модели – вопросительные заглавия как с *wh*-элементом, так и без него: «Was It Heaven? Or Hell?» (M. Twain, 1906), «Can Such Things Be?» (A. Bierce, 1909). Важно подчеркнуть, что предложение с *wh*-элементом может выступать в качестве постпозитивного определения при существительном, образуя соответственно один из вариантов модели заголовка, например «The Parable Of The Family Which Dwelt Apart» (E. B. White, 1960). В последнем случае в первой части мы имеем уже не просто изолированное существительное, а конструкцию с *of*-фразой, структурно усложняющей модель заголовка и переводящей её в разряд суперсложной. Определительное придаточное может присоединяться и при помощи союза *that*, например «The Sex That Doesn't Shop» (H. H. Munro/Saki, 1904).

Представляется необходимым отметить некоторые типы заглавий, структурно вполне соотносимых с перечисленными моделями, но выделяющихся на их фоне каким-либо неординарным элементом, например включением иноязычных вкраплений: «The Coup de Grace» (A. Bierce, около 1870), «Springtime a la Carte» (O. Henry, 1905). Одной из наименее распространенных моделей является и модель заглавия, представляющего собой повторение одного и того же существительного дважды: «Thimble, Thimble» (O. Henry, 1905). Характерно, что в более позднюю эпоху (XX в.) данная модель развивается и становится разнообразнее, представляя собой как просто повторение одинаковых лексем, так

и их противопоставление друг другу: «Kiss, Kiss» (R. Dahl, 1960), «England Versus England» (D. Lessing, 1963), «Questions, Answers» (S. Salway, около 1995). В этих заголовках также можно усмотреть варьирование ядерного типа модели «существительное без распространения».

Исследование показало, что в отдельную группу можно выделить заголовки-цитаты, аллюзивно отсылающие читателя к тому или иному предмету. Наглядным примером цитации в заголовке является, на наш взгляд, использование автором крылатых выражений, устойчивых сочетаний, пословиц и поговорок. Однако, как правило, в данном случае заглавие либо представляет собой неполную версию выражения, оставляя читателю возможность самостоятельно закончить и истолковать его – «Where There Is A Will» (there is a way) (A. Christie, 1933), либо дополняется и переосмысливается самим автором «Sooner Or Later Or Never Never» (G. Jennings, 1972). К этой же группе можно отнести заголовки-цитаты известных песен: «Yo Ho and Two Bottles Of Rum» (W. Faulkner, 1925). В этом случае фактически имеет место корреляция двух текстов, однако и здесь просматриваются структурные модели, относящиеся к рассмотренным выше об разцам. Упомянем также нестандартные модели, встретившиеся лишь однажды: «For The Duration Of The War» (H. H. Munro/Saki, 1904), «Out Of Nowhere Into Nothing» (Sh. Anderson, 1921). Необычность и нетипичность данного типа заглавий на фоне рассмотренных вполне очевидна; тем не менее процесс эволюционирования заглавия рассказа дает основание предположить, что данные модели заглавий еще не получили своего развития в полной мере и, возможно, будут появляться впоследствии.

Завершая рассмотрение заголовков короткого рассказа, в целях создания для них некоторого сопоставительного фона обратимся к итогам исследований заглавий текстов других функциональных стилей. Выявленные модели англоязычных поэтических заглавий, включающих топонимический элемент, вскрывают их специфическую жанровую детерминированность, например весьма частотный заголовок с предлогом *on*, совершенно невозможный в прозе: «On The Extinction Of The Venetian Republic» (W. Wordsworth, 1802), «On The Capture Of Fugitive Slaves Near Washington» (J. R. Lowell, 1845) и т. д. [7] С другой стороны, среди заголовий коротких рассказов ни разу не было встречено случая обозначения именем собственным всего семейства, что весьма характерно для романов: «Будденброки» («Buddenbrooks. Verfall einer Familie», 1820–1824) Т. Манна; «Семья Оппенгейм» («Die Geschwister Oppenheim», 1933) Л. Фейхтвангера [8].

Таким образом, исследование заголовка литературного произведения как автономной, независимой единицы текста открывает новые сферы его информативной наполненности и расширяет рамки восприятия заглавия как первого элемента текста.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. М.: Просвещение, 1988. С. 90.
2. Словарь иностранных слов [Текст] / редкол.: А. Г. Спиркин, И. А. Акчурин, Р. С. Карпинская. М.: Рус. яз., 1980. С. 45
3. Ломов, Б. Ф. Антиципация в структуре деятельности [Текст] / Б. Ф. Ломов, Е. Н. Сурков. М.: Наука, 1980. С. 5.
4. Сандажиева, С. А. Семиотические аспекты короткого рассказа (на материале английского языка) [Текст] / С. А. Сандажиева. Элиста: Изд-во КГУ, 1991. С. 20.
5. Кайда, Л. Г. Композиционный анализ художественного текста. Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. [Текст] / Л. Г. Кайда. М.: Флинта, 2000. С. 106.
6. Лягущенко, С. И. Информация текстовых начал и ее коммуникативное развертывание (на материале короткого англоязычного рассказа XX в.) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 23.12.1999 / С. И. Лягущенко. Саранск, 1999. С. 15.
7. Грузнова, И. В. Типология топонимических заголовков англоязычных поэтических текстов [Текст] / И. В. Грузнова // Межкультурная коммуникация: Язык – Культура – Личность (теоретические и прикладные аспекты): м-лы Всерос. науч.-практ. конф. 22–23 сентября 2003 г. / МГУ им. Н. П. Огарёва. Саранск, 2003. С. 115.
8. Кудашова, Н. Н. Антропоцентрическая парадигма заголовок немецких прозаических текстов [Текст] / Н. Н. Кудашова // Вестник Московского ун-та. Сер. 19. 2004. № 2. С. 66.

T. C. Наумова

#### ОБРАЗНОЕ СРАВНЕНИЕ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ПРИЁМ Л. Н. ТОЛСТОГО: СЕМАНТИЧЕСКАЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ

В статье приводятся примеры использования Л. Н. Толстым в речи образных сравнений, дается их примерная классификация по предмету создания сравнения, рассматриваются функции образных сравнений в акте коммуникации.

Как известно, основная функция сравнения заключается в том, чтобы какое-то качество, состояние или действие определенного предмета сопоставлять или сравнивать с другим, хорошо

---

НАУМОВА Татьяна Семеновна – аспирант кафедры русского языка и общего языкознания Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого  
© Наумова Т. С., 2008

известным выражителем или носителем данного качества, свойства, действия. В рамках коммуникативного акта эта функция становится определяющей в обеспечении взаимопонимания собеседников, а значит, в выполнении ими намеченных коммуникативных задач и достижении поставленных коммуникативных целей.

Материалом нашего анализа послужили 60 сравнений, использованные Л. Н. Толстым в устной и письменной речи. Проанализировав примеры на предмет того, что послужило основанием для создания образного сравнения, мы выделили следующие группы (распределение дано по убыванию количества использованных сравнений):

- 1) литературное творчество, искусство;
- 2) человек и его характеристики;
- 3) «вечные» ценности;
- 4) общественные процессы и явления;
- 5) отношение к себе;
- 6) выражение сложных эмоций.

Подобное распределение вполне закономерно, если принимать во внимание характер занятий автора сравнений, широкий круг его общества и востребованность его мнения по самому широкому кругу общественных и философских вопросов.

Рассмотрим подробнее каждую группу примеров.

1. Среди первой группы сравнений половину составляют описания недостатков современной Толстому литературы – 8 примеров из 17 (заметим, что к объяснению того, как и когда надо писать, Толстой обращается всего дважды, эти примеры приведены последними): «А люди стараются из книги сделать какую-то забаву, игрушку. Это все равно что хлеб: хлеб существует затем, чтобы его есть, а кто скажет, что он существует для того, чтобы помягче на нем сидеть, это бессмыслица, чепуха» [1]; «Плохие пословицы... подобны песку или мякине в хлебе...» [2]; «Знаете, на что похоже ваше искусство и ваше пристрастие к нему?.. Пахарю надо взорвать поле плугом глубоко, а ему тут кто-то заступает дорогу, показывает копошащихся в земле червяков и говорит: «Да пощадите же вы этих так хорошо устроившихся червячков, – ведь это же варварство!» Или еще: «А неужели же вы не обойдете этих красивеньких полевых цветков?!» Вот ваше искусство для нашего серьезного времени» [3]; «Сколько я теперь уж могу судить... Гомер только изгажен нашими, взятыми с немецкого образца, переводами. Пошлое, но невольное сравнение – отварная и дистиллированная теплая вода и вода из ключа, ломящая зубы – с блеском и солнцем и даже со щепками и соринками, от которых она еще чище и свежее» [4]; «Я часто удивлялся, как Тургенев... мог писать такие глупос-

ти. Иногда он писал, как... ну, как Немирович-Данченко, еще хуже... как Мачтет. Самый плохой Мачтет» [5] (Имя Мачтета – синоним полной бездарности, Немировича-Данченко – чего-то пустопорожнего, никому ни для чего не нужного. – Н. Т.); «Все они (литераторы. – Н. Т.) что-то недоговаривают, скрывают от читателя; как маленькие дети: знаю, да не скажу» [6]; (о передаче народной речи в произведении путем коверкания слов) «Достигать такими средствами эффекта – это все равно что на картине изображать эполеты сусальным золотом» [7]; «Говорили о современных беллетристах, среди которых Лев Николаевич отметил большое подражание психопаткам мод – женщинам, ищущим в материалах не прочности, а яркости и цветочности рисунка, по большей части линючего и негодного» [8]; «В сочинении мысль должна часто сжаться с одной стороны, выдаться с другой, как виноград, зреющий в плотной кисти...» [9]; «...нужно, чтобы была такая потребность писать, чтобы от нее нельзя было отделаться, как от кашля...» [10].

К ним примыкает группа из 4 сравнений, посвященная отношению Толстого к стихам и их созданию. Писатель никогда не скрывал своего презрения к этому виду литературного творчества, что не мешало ему иметь любимых поэтов и цитировать изредка понравившиеся строки. Целью создания приведенных ниже сравнений и стало метафорическое объяснение столь категоричной нелюбви к стихам: «...это какие-то ребусы, к которым нужно давать разъяснения» [11]; «стихи – это какой-то умственный разврат» [12]; «...Стихи – это все равно что стал бы пахать и при этом делал бы танцевальные па» [13]; «Писать стихи – это все равно что пахать и за сохой танцевать. Это прямо неуважение к слову» [14].

Наконец, в трех случаях писатель использует *словесные* образы для характеристики *музыкальных* – области, столь любимой им: «Высидеть несколько часов среди этих примитивных и однообразных звуков – своего рода пытка. Точно в доме умалишенных находишься. И когда попадется наконец несколько тактов настоящей музыки, то отдашься, как в оазисе среди пустыни» [15]; «В звуке больше души, чем в мысли. Мысль – это кошелек, в нем пятаки, а звук ничем не загажен, внутренне чист» [16]; «Шопен в музыке – это то же, что Пушкин в поэзии» [17].

2. Примеры второй группы можно классифицировать как имеющие выраженную положительную оценку, отрицательные и нейтральные. Примечательно, что среди этих сравнений присутствуют по большей части негативные характеристики – их почти в два раза больше, чем положительных (7 против 4). Можно предположить, что использование сравнений служит средством

смягчения открытой негативной оценки собеседника. Интересно отметить также, что в негативных образных выражением сравнения чаще служат отрицательные же проявления человеческих качеств, а в положительных – сравнения с конкретными предметами и явлениями окружающей действительности: «...вы должны знать это состояние: то чувствуешь себя богом, что нет для тебя ничего скрытого, а то глупее лошади, и теперь я такой» [18]; «Я вам скажу, что вы делаете: вы так располагаете бусы в ожерелье, что не видите нитки, на которой все эти бусы держатся. А стоит только потянуть за нитку – бусы спадутся и будет видно, что все держится на нитке, и нитка эта есть бог» [19]; «Страхов – как трухлявое дерево, – ткнешь палкой, думаешь будешь упорка, а нет, она насквозь проходит, куда ни ткни, – точно в нем нет середины; вся она изъедена у него наукой и философией» [20]; в письме к Страхову Толстой сравнивает Тургенева с «фонтаном из привозной воды» [21]; (о желании дочери поступить в художественную школу, чтобы хоть как-то устроить жизнь) «...папа говорит, что это не нужно, говорит, что это похоже на то, если бы мертвца стали поддерживать со всех сторон и он бы стоял, только пока его держат, – а как пустили, так он опять падает на пол. И что так же я свою жизнь поддерживаю» [22]; (о поведении Л. Сulerжицкого в споре) «Ты сегодня капризничашь, как барышня, которой пора замуж, а жениха нет...» [23]; «Лев Николаевич говорил, что удивляется тому, как люди могут верить в реальность спиритических явлений; ведь это все равно, говорил он, что верить в то, что из моей трости, если я ее пососу, потечет молоко, чего никогда не было и быть не может» [24]; «в вас, как в бутылке, которую слишком круто поворачивали, самое лучшее еще осталось» [25]; «Я свежее и сильнее вас не знаю человека. Поток ваш все течет, давая тоже известное количество ведер воды – силы. Колесо, на которое он падал, сломалось, расстроилось, принято прочь, но поток все течет, и, ежели он ушел в землю, он где-нибудь опять выйдет и завертит другие колеса» [26]; «Душа этого человека – хрусталь чистой воды» [27]; «...Ге между всеми современными художниками, и русскими и иностранными, которых я знаю, все равно, что Монблан перед муравьиными кочками» [28]; «каждый человек – дробь; достоинства – это его числитель, а то, что он о себе думает, – знаменатель» [29]; «поговорили, как бы пощупав друг друга» [30]; «Такая пропасть народу, все фраки и все точно «именинники»... Это уж не «праздник науки», а какая-то ученая масленица...» [31].

3. Абсолютное большинство сравнений этой группы связано с проблемой определения смысла жизни. Этот вопрос чрезвычайно волновал

Толстого и всегда занимал важное место в его беседах с друзьями, родными и посетителями. О серьезности предмета сравнения свидетельствует и объем словесного материала, использованного для создания яркого образа: как правило, это описание целой ситуации, которая должна сформировать у собеседника правильное представление о предмете обсуждения и, если хотите, некоторым образом модифицировать его поведение и жизненную позицию: «Всегда страшно, когда близок к смерти, я говорю это про себя, потому что все больше и больше чувствую это, что достаешь из своего мешка всякий хлам, воображая, что это и это нужно людям, и вдруг окажется, что забыл и не вытряхнул забывшееся в уголок самое важное и нужное. И мешок отслуживший бросят в навоз, и пропадет в нем задаром то одно хорошее, что было в нем» [32]; «...чувствую нужду в деньгах, разумный человек должен стараться не о том, чтобы добыть их, а о том, чтобы так установить свою жизнь, чтобы не нуждаться в них. Все равно, как чесотка: если чешется, то не чесать надо, а делать так, чтобы не чесалось» [33]; «...совершенный грех, как сорванный цветок, ничем нельзя сделать несовершенным...» [34]; «В духовной жизни человека есть нейтральная точка, став на которую он сразу увидит всю правду и ложь жизни. Это все равно, как в шаре есть центр» [35]; «Вчера папа нам рассказал сравнение, которое ему пришло в голову. Он проглотил мууху и думает: часть ее пойдет, чтобы питать мое тело, а то, что не нужно, – выброситься; так и мы все, как проглоченная муха, должны принести пользу на земле, – а потом нас выкинут, когда мы умрем, и только то останется, что мы хорошее сделали на земле» [36]; «Так же, как Ньютон, для того, чтобы объяснить движение тел, должен был сказать, что есть что-то, похожее на притяжение тела quasi attrahuntur (как бы притягиваются. – Н. Т.), так и Христос, и всякий мыслящий человек не может не сказать, что есть что-то такое, от чего произошли мы и все, что существует, и как будто по воле которого все и мы должны жить» [37]; «Смерть как будто обнажает любовь, снимает то, что скрывало ее...» [38].

Проблема неизбежности смерти и достойно прожитой жизни тесно связана здесь с любовью, счастьем и их проявлениями в семейных отношениях. Эти сравнения составляют около 30% от общего числа примеров этой группы: «Любви желать – желать холеры, и нужно удивляться людям, которые ищут этой холеры и находят в этом какое-то удовольствие» [39]; (из письма жене 1895 г.) «Странно это чувство наше, как вечерняя заря» [40]; «Счастье людей, как вода в пруду или озере – совершенно ровно разлито до краев» [41]; «Он сравнивал двух супругов с

двумя половинками листа белой бумаги. Начни сверху их надрывать или надрезать, еще, еще, и две половинки разъединятся совсем» [42].

4. Из всех общественных явлений и процессов, происходящих в стране и мире, сравнениякоснулись революционных событий (3 примера из 7), реорганизации учебных заведений и науки как социального института. Небольшое число их (11,5%) объясняется, по-видимому, абсолютной конкретностью Толстого в обсуждении вопросов данной тематики и отсутствием необходимости в использовании сравнений: «Как в природе волшебство: была зима и вот в какие-нибудь три дня весна, – так и в народе такое же волшебство: недавно не было ни одного мужика, который бы говорил такие речи, вот как вы рассказываете, а теперь все так думают» [43]; (считает, что революция – неизбежный результат «недолжной» жизни) «Так собаку, которая напакостила, надо ткнуть мордой в дермо, чтобы ее отвадить. <...> В современных государствах неизбежны революции. Это как пожар, свет все разгорается...» [44]; «Если представить себе государственное насилие как быстро несущийся поезд, то все революционные попытки похожи на то, как если бы кучка людей стала навстречу этому поезду и старалась бы удержать его руками» [45]; (реакция на вопрос, чем можно заменить существующие в России музыкально-художественные учреждения) «Это все равно, что ко мне пришел бы больной... флюсом. Флюс стесняет его. Флюс ему в тягость. Я вылечиваю его от флюса. Тогда он обращается ко мне и спрашивает: «А что же вы дадите мне вместо флюса?» Да ничего не нужно вместо флюса» [46]; «Наука – слиток золота, приготовленный шарлатаном-алхимиком. Вы хотите упростить ее, сделать понятной всему народу, – значит: начекинуть множество фальшивой монеты» [47].

Из общих замечаний о современной Толстому действительности можно выделить следующие: «Железная дорога к путешествию то, что бордель к любви – так же удобно, но так же нечеловечески машинально и убийственно однообразно» [48]; «...по-моему, жизнь в городе – жизнь в помойной вонючей яме» [49].

5. Говоря о себе, Толстой использует всю палитру языковых средств для создания сравнения, причем большую роль в его порождении играет незаурядное чувство юмора писателя. В 60% приведенных примеров для сравнения выбираются человеческие характеристики, в оставшихся 40% – образы, связанные с животным миром. Во всех приведенных примерах нетрудно заметить ироническое отношение автора высказывания к самому себе и наличие определенной самокритики в том или ином ее проявлении, за исключением, пожалуй, только одного примера, в кото-

ром работоспособность лошади ставится выше обычного отрицательного сравнения с рабочей скотиной, используемого русскими в актах коммуникации (сам Толстой тоже использует его в этом качестве: см. группу «Человек и его характеристики»). Таким образом, включение в речь сравнений служит целям коммуникативной самоподачи, сочетающей в данном случае скромность, боязнь обидеть собеседника и объяснение ему причин своего поведения: «Знаете, это мне напоминает вот что: какой-нибудь состаревшейся француженке ее бывшие обожатели повторяют: «Как вы восхитительно пели шансонетки и придерживали юбочки!» (о своем предыдущем творчестве) [50]; «Когда у белки уже нет зубов, ей преподносят орешки!» [51]; «И я теперь, когда меня рисуют, как девица, потерявшая честь и совесть, никому уже не отказываю» [52]; «...как продавец средства от мозолей: «Попробуйте хоть 10 дней и тогда vous m'en direz des nouvelles» (вы поблагодарите меня. – Н. Т.) [53]; «Отец говорил, что когда он вырастет большой, то опишет много-много разных типов, но затем с грустью добавил, что это очень трудно и что он, как старичок, которому предложили выкупаться, должен сказать про себя: «Нет, я уже откупался!» [54]; (о физической работе) «...сделала меня похожим на рабочую травяную лошадь: дайте ей только отдохнуть да накормите ее, – и она опять годна для работы!» [55]; «Как я не могу в руках держать живую птичку, со мной делается что-то вроде судорог, так я боюсь брать на руки маленьких детей» [56].

6. Как это ни покажется странным, но передача собственных чувств и переживаний редко становится предметом образного сравнения у Толстого. Подобных ярко выраженных примеров можно отметить только 4, т. е. около 6,5% от общего числа, зато все они так или иначе связаны с искусством в одном из его проявлений. При этом чем важнее для Толстого передача своих эмоций по поводу происходящего, тем пространнее становится сравнение, превращаясь в описание целой жизненной ситуации: «Знаете, какое чувство возбуждают во мне ваши письма (некоторые, как последние, в которых вы обращаете меня), как будто я ребенок больной и не умеющий говорить, и я болен, у меня болит грудь, вы меня жалеете, любите, хотите помочь и примачиваете бальзамом и гладите мне голову» [57]; «...читая свое произведение в печати, я испытал то неприятное чувство, которое испытывает отец при виде своего любимого сына, уродливо и неровно обстриженного самоучкой-парикмахером» (Н. А. Некрасову на опубликование в «Современнике» «Детства») [58]; «...когда я их слушаю, у меня впечатление, что мне в белье напустили блох и они разбегаются по телу» (о романах

Чайковского) [59]; «У меня такое чувство, точно меня стригут» (во время позирования Гинцбургу и Репину) [60].

Как видим, частое употребление сравнений можно считать одной из характерных черт коммуникативного поведения Толстого, который таким образом добивался не только и не столько образности речи, сколько простоты и конкретности выражения своей мысли.

Образные выражения сравнения, т. е. конкретные жизненные примеры, облегчающие понимание предмета речи, носят антропоцентрический характер, что вполне объяснимо функционированием сравнений в межличностном общении. Использование подобных образов служит средством достижения коммуникативных целей, неизменная ориентированность на максимально точное преподнесение своей мысли адресату позволяет считать его удачным коммуникативным приемом.

#### Примечания

1. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. I / вступ. ст. К. Н. Ломунова; сост., подготовка текста и comment. Г. В. Краснова. М.: Худож. лит., 1978. С. 331.
2. Там же. С. 392.
3. Там же. С. 481.
4. Толстой, Л. Н. Полн. собр. соч. [Текст] / Л. Н. Толстой. М., 1928–1958. Т. 61. С. 247–248.
5. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. II / под общ. ред. С. Н. Голубова, В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия и др. М.: Худож. лит., 1960. С. 10.
6. Там же. С. 12.
7. Там же. С. 22.
8. Там же. С. 283.
9. Яснополянский сборник – 2004: статьи, материалы, публикации [Текст]. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 2004. С. 215.
10. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. Л. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 2. С. 284.
11. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. II / под общ. ред. С. Н. Голубова, В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия и др. М.: Худож. лит., 1960. С. 5.
12. Там же. С. 6.
13. Там же. С. 44.
14. Там же. С. 302.
15. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. Л. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 466.
16. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. II / под общ. ред. С. Н. Голубова, В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия и др. М.: Худож. лит., 1960. С. 324.
17. Там же. С. 435.
18. Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями [Текст] / сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. С. Розановой. М.: Худож. лит., 1962. С. 321.
19. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. I / вступ. ст. К. Н. Ломунова;

- сост., подготовка текста и comment. Г. В. Краснова. М.: Худож. лит., 1978. С. 244.
20. Там же. С. 562.
21. *Толстой, Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 62. С. 439.*
22. *Сухотина-Толстая, Т. А. Воспоминания [Текст] / Т. А. Сухотина-Толстая; сост., вступ. ст. и примеч. А. И. Шифмана. М.: Худож. лит., 1981. С. 182.*
23. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. II / под общ. ред. С. Н. Голубова, В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия и др. М.: Худож. лит., 1960. С. 418.
24. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. А. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 319.
25. Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. С. 119.
26. Там же. С. 271.
27. *Булгаков, В. Ф. Лев Толстой, его друзья и близкие [Текст] / В. Ф. Булгаков. Тула: Приок. кн. изд-во, 1970. С. 176.*
28. *Сухотина-Толстая, Т. А. Воспоминания. С. 281.*
29. Там же. С. 171.
30. Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. С. 506.
31. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. А. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 396.
32. Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. С. 589.
33. Там же. С. 614.
34. *Толстой, С. М. Дети Толстого [Текст] : пер. с франц. / С. М. Толстой; предисл. А. Н. Полосиной. Тула: Приок. кн. изд-во, 1993. С. 178.*
35. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. А. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 411.
36. *Сухотина-Толстая, Т. А. Воспоминания. С. 170.*
37. Там же. С. 286.
38. Там же. С. 287.
39. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. I / вступит. статья К. Н. Ломунова; сост., подготовка текста и comment. Г. В. Краснова. М.: Худож. лит., 1978. С. 330.
40. *Сухотина-Толстая, Т. А. Воспоминания. С. 384.*
41. *Кузминская, Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне [Текст] / Т. А. Кузминская. Тула: Приок. кн. изд-во, 1976. С. 277.*
42. Там же. С. 495.
43. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. А. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 2. С. 291.
44. *Булгаков, В. Ф. Лев Толстой, его друзья и близкие С. 60.*
45. *Гольденвейзер, А. Б. Вблизи Толстого [Текст] / А. Б. Гольденвейзер; под общ. ред. С. Н. Голубова, В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия и др. М.: Худож. лит., 1959. С. 84.*
46. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. А. Бродского,
- Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 465.
47. А. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. II / под общ. ред. С. Н. Голубова, В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия и др. М.: Худож. лит., 1960. С. 420.
48. А. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. С. 95.
49. А. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. I / вступ. ст. К. Н. Ломунова; сост., подготовка текста и comment. Г. В. Краснова. М.: Худож. лит., 1978. С. 283.
50. Там же. С. 272.
51. «Воскресение» [Текст] : историко-публицистический альманах. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна». 1998. № 3. С. 97.
52. А. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. Т. I / вступ. ст. К. Н. Ломунова; сост., подготовка текста и comment. Г. В. Краснова. М.: Худож. лит., 1978. С. 483.
53. *Толстой, С. М. Дети Толстого. С. 150.*
54. «Воскресение» [Текст] : историко-публицистический альманах. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна». 1998. № 3. С. 90.
55. *Булгаков, В. Ф. Лев Толстой, его друзья и близкие. С. 57.*
56. *Кузминская, Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. С. 415.*
57. *Толстой, А. Н. Полн. собр. соч. Т. 60. С. 300.*
58. А. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. С. 12.
59. «Воскресение» [Текст] : историко-публицистический альманах. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна». 2001. № 4. С. 98.
60. А. Н. Толстой в воспоминаниях современников [Текст] : в 2 т. / под общ. ред. Н. А. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 418.

### H. B. Кожедуб

#### ТЕМП И ПАУЗАЦИЯ КАК ФАКТОРЫ УБЕЖДЕНИЯ В СУДЕБНОЙ РЕЧИ

Данная работа рассматривает судебную речь как один из видов убеждающей речи, которая влияет на мнение и действия реципиентов. Это влияние осуществляется с помощью просодических средств. Темп и паузация увеличивают эффект убедительности в судебной речи.

Риторика (искусство красноречия) возникла в Древней Греции приблизительно в конце V в. до н. э. Особое внимание древнегреческих философов привлекала в то время ораторская речь, ее психологическое воздействие на аудиторию, а также речевые приемы и способы реализации данного воздействия.

**КОЖЕДУБ Наталья Владимировна** – ст. преподаватель кафедры иностранных языков Ковровской государственной технологической академии  
© Кожедуб Н. В., 2008

Судебное красноречие – это искусство устным словом влиять на исход судебного процесса. Здесь огромную роль играет понимание того факта, что за каждым словом судебного оратора стоит судьба человека, а иногда и жизнь. Поэтому задача оратора заключается в том, чтобы что-то доказать, в чём-то убедить, создать определенную эмоциональную атмосферу.

Красноречие как «умение говорить красиво» является составной частью судебного ораторского искусства – эффективным средством эмоционального воздействия.

Убеждение – это одна из центральных категорий человеческой жизнедеятельности. Это основной способ воздействия на человека. По своей сущности убеждение направлено на изменение мнений, установок, сознательное усвоение идей, теорий, оценок. Для убеждения характерно использование логических доводов, фактического материала, апелляция к глубинным процессам сознания. Хорошо аргументированные суждения глубже входят в систему взглядов человека, укрепляются в его сознании.

Многие люди с легкостью поддаются убеждению, но есть и такие, которых трудно убедить даже в каких-либо очевидных положениях.

Метод убеждения заключается в передаче сообщений с целью склонить к определенному мнению или поступку человека, воздействуя на его интеллектуальную, эмоциональную и волевую сферы. Убедить – значит с помощью доводов доказать или опровергнуть какое-либо положение.

Предметом убеждения может стать как отдельно взятое высказывание, так и система высказываний.

По мнению А. А. Леонтьева, при убеждении мы не сообщаем реципиенту ничего, чего бы он уже не знал, но то, что он знает, представляем для него в ином свете [1]. Данное высказывание подтверждает мысль о том, что воздействие через убеждение является основным для жанра судебной речи.

Чтобы произнести запоминающуюся речь, чтобы судья и присяжные слушали ее, судебному оратору надо постоянно чувствовать связь с реципиентом, управлять его вниманием. Поэтому судебный монолог защитника и обвинителя всегда тщательно продумывается и подготавливается. Судебный оратор разрабатывает технику и манеру произнесения своей речи, чтобы она звучала непринужденно и очень естественно.

Интонационное оформление судебного монолога подчинено его основной функции – функции убеждения.

Нет сомнения в том, что темп, являясь одной из важных просодических характеристик, играет существенную роль в реализации этой функции.

Вслед за А. М. Антиповой под темпом мы понимаем среднюю скорость речи на протяжении определенного отрезка речи [2].

Важным является разграничение функциональных видов темпа речи: семантических и асемантических. Асемантическими называются такие функциональные разновидности, которые не выражают в речи каких-либо значений. Это конститтивный (характерный для конкретного языка), ситуативный (зависящий от речевой ситуации, количества слушателей, акустики помещений), индивидуальный (физиологический). Семантические функции темпа связаны с выражением различных значений. К числу таких функций относятся следующие: 1) выражение степени важности содержания отрезка речи (более важное содержание характеризуется медленным темпом, а менее важное – быстрым темпом); 2) привлечение внимания слушающего (посредством замедления темпа); 3) облегчение понимания и запоминания (более медленный темп дает слушающему время понять и запомнить воспринимаемое содержание); 4) выражение эмоционального состояния говорящего (эмоциональные состояния, активизирующие деятельность человека; как правило, положительные эмоции ускоряют темп, а отрицательные – замедляют его); 5) придание речи выразительности (с помощью ускорения или замедления темпа в речи отражается скорость событий, действий, о которых рассказывает говорящий; аналогично в случае, когда имитируется темп речи других лиц).

Л. Г. Беличенко в своем исследовании текстов информационно-публицистического характера отмечает тот факт, что смена быстрого и медленного темпа достигает большого воздействующего эффекта, причем более быстрый темп отмечается в тех интонационных группах, которые не содержат воздействующих центров, а более медленный в тех центрах, где эти центры присутствуют. Однако в зависимости от того, что преобладает в выделенных участках – эмоции или рассудочная оценка, темп может меняться. В первом случае может быть прямо пропорциональная зависимость: с возрастанием эмоций возрастает темп, а там, где апеллируют к разуму, – темп замедленный [3].

Темп играет важную роль при произнесении оратором судебного монолога. Очевидно, что если ораторская речь отличается замедленным темпом, то в судебном монологе будут отмечаться изменения скорости высказываний в зависимости от синтаксических конструкций, важности информации и степени выделенности. Анализируя материалы дела, судебный оратор рассуждает об истинности и ложности определенных доказательств, аргументирует, опровергает, делает выводы. Кроме того, почти в каждой судебной речи имеются так называемые общие места,

в которых стороны защиты и обвинения ставят и разрешают моральные вопросы. Естественно, что все эти структурные части речи не могут быть произнесены в одном темпе. Наиболее важные из них произносятся в несколько замедленном темпе, а менее важные, как и эмоциональная оценка каких-либо явлений, также даются в несколько убыстренном темпе.

Обвинитель произносит свою речь уверенно, неспешно, убедительно. Речь защитника является более эмоциональной, поэтому ей присущи более разнообразные темповые характеристики.

Вступительная и заключительная части судебного монолога защитника произносятся быстрее, чем основная композиционная часть. Это связано с тем, что задачей вступления является установление коммуникативного контакта с судебной аудиторией, подготовка аудитории к принятию основной позиции оратора. Обычно вступление характеризуется наибольшей экспрессивностью, так как именно на выступлении сконцентрировано внимание суда и аудитории и надо удержать его на протяжении всей речи. Заключение судебной речи является кратким и выразительным. Оно должно содержать итоговое определение позиции судебного оратора.

Таким образом, темп судебного монолога характеризуется как вариативный – от ускоренного до замедленного.

Характер паузации также играет важную роль в реализации судебного выступления. С помощью пауз, определяющих темп предъявления сообщения, можно регулировать характер воздействия на реципиента.

Пауза в судебной речи используется как средство привлечения внимания слушателей к важной части сообщения. Среди компонентов фразовой просодии эта просодическая характеристика занимает особое место. Н. Д. Светозарова отмечает, что, будучи функционально суперсегментным явлением, физически она представляет собой особый, «пустой», сегмент [4].

Существуют различные классификации пауз. В своей работе Т. М. Надеина выделяет следующие признаки, лежащие в их основе: 1) способ получения эффекта паузы; 2) семантика; 3) размерность разделяемых единиц; 4) степень спонтанности [5].

По семантике выделяют паузы семантические (интонационные), обладающие определенным значением, и асемантические (неинтонационные), не имеющие собственных значений, но выполняющие определенные функции.

Семантические паузы в зависимости от выражаемых ими значений подразделяют на лингвистические, выражающие языковые значения, и эмотивные, указывающие на эмоциональное состояние говорящего.

Важную роль играют асемантические паузы хезитации, которые, как считается, отражают процесс поиска и перестроек в процессе порождения речи. Для судебной речи характерны незапланиченные паузы хезитации с целью произведения эффекта спонтанности. Причем, если для спонтанной речи такие паузы являются незапланированными, то в случае с судебной речью мы можем говорить о запланированном характере пауз хезитации.

Вопрос о функциях пауз непосредственно связан с принципами их классификации. Собственно языковыми функциями обладают сематические (лингвистические) паузы. К числу таких функций относятся: 1) членение речи на интонационно-смыслоевые единицы – фразы и синтагмы; 2) выражение характера связи между частями высказывания; 3) смысловое и эмоциональное выделение слова или синтагмы.

Паузы хезитации отражают степень ориентированности субъекта в данной предметной области, его навыки и умения, степень подготовленности речи и т. д. «Психологические» паузы являются средством достижения выразительности речи, привлечения внимания слушателя.

Судебный монолог не перенасыщен паузами, так как чрезмерность использования пауз приводит к отрывистости речи, тем самым создается впечатление плохой подготовленности оратора к ее произнесению.

Речь обвинителя, как правило, включает меньшее число психологических и хезитационных пауз, чем монолог защитника. Это связано с тем, что речь стороны обвинения является менее эмоциональной, а речь стороны защиты носит более убеждающий характер. Наибольшее количество пауз наблюдается обычно в основной и заключительной частях.

Таким образом, такие просодические характеристики, как темп и паузация, играют важную роль в реализации судебного выступления, делая его более эмоциональным и убедительным, что является необходимым для судебного оратора при убеждении судьи и присяжных в правильности своей точки зрения на рассматриваемое дело.

#### Примечания

1. Леонтьев, А. А. Основы психолингвистики [Текст] / А. А. Леонтьев. М.: «Смысл», 1997. С. 256.
2. Антипова, А. М. Система английской речевой интонации [Текст] / А. М. Антипова. М., 1979. С. 107.
3. Беличенко, Л. Г. Просодическая организация текстов информационно-публицистического характера [Текст] / Л. Г. Беличенко // Сборник научных трудов МПИ им. В. И. Ленина. М., 1985. С. 72.
4. Светозарова, Н. Д. Интонационная система английского языка [Текст] / Н. Д. Светозарова. Л., 1982. С. 42.
5. Надеина, Т. М. Просодическая организация речи как фактор речевого воздействия [Текст] / Т. М. Надеина. М., 2004. С. 288.

*Н. В. Харитонова*

## **О НАЦИОНАЛЬНО-ЯЗЫКОВОЙ СПЕЦИФИКЕ СТРУКТУРЫ ЦЕННОСТЕЙ**

Данная статья показывает взаимосвязь языка и сознания, языка и структуры ценностей человека, рассматривает факторы, влияющие на формирование ценностей в человеческом сознании. В статье отражены основные особенности ценностной модели мира русского человека на примере русской классической литературы.

В связи с усилением антропоцентризма в науке, исследователи с особым интересом обращаются к вопросу о человеческих ценностях. Языковеды не исключение, и потому все более приоритетной в последние десятилетия становится аксиологическая лингвистика. И это вполне естественно: именно аксиология способна дать исследователю ключи к объяснению основ мировоззрения и глубинных мотивов поведения как отдельного человека, так и целых народов.

В последнее время всесторонне обсуждается проблема взаимосвязи культуры, языка и сознания: проводятся всевозможные исследования языковой картины мира у носителей определённого языка, создаются ассоциативные словари разных языков, дающие богатый материал для изучения особенностей восприятия действительности в рамках той или иной культуры. Признание тесной связи языка с действительностью, обществом, цивилизацией присутствует в филологии (как науке, изучающей культуру разных народов) и философии едва ли не с момента их возникновения. Ещё Платон обсуждал вопрос, являются ли слова орудиями познания и связаны ли они с внеязыковой действительностью.

Являясь своеобразным «зеркалом» действительности, язык отражает человеческие представления о мире, его структуре и основных законах его функционирования. Для обозначения этой языковой особенности часто используется термин «языковая картина мира», хотя он не вполне точно передает механизм отношений языка и действительности. Язык отражает лишь способ представления (концептуализации) этого мира национальной языковой личностью, и поэтому выражение «языковая картина мира» в достаточной мере условно: образ мира, воссоздаваемый по данным одной лишь языковой семантики, скорее схематичен, поскольку его фактура сплетается преимущественно из отличительных признаков, положенных в основу категоризации

---

**ХАРИТОНОВА Наталья Васильевна** – аспирант кафедры русского языка и общего языкознания Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого

© Харитонова Н. В., 2008

и номинации предметов, явлений и их свойств, и для адекватности языковой образ мира корректируется эмпирическими знаниями о действительности, общими для пользователей определённого естественного языка.

Язык – не только способ передачи наших представлений о мире, но и орудие их формирования. Поскольку вся новая информация, которую человек получает из окружающего мира, воспринимается им через призму уже имеющихся представлений, преломляется под воздействием языковой картины мира этого человека.

Каковы факторы, влияющие на формирование языковой картины мира? Прежде всего это социальные, культурные факторы, которые усваиваются индивидом с раннего детства в процессе воспитания и формирования личности.

На языковую картину мира каждого человека оказывает воздействие общество, которое его окружает, средства массовой информации, социальные институты. Регулируя социальные отношения, они прививают человеку определенную модель поведения и приоритетные ценности.

Кроме того, языковая модель мира каждого человека имеет индивидуальные особенности, определяемые его личным жизненным опытом, сферой деятельности, социальным положением, уникальными психологическими чертами конкретной личности.

Восприятие окружающего мира человеком не может быть беспристрастным. Всю воспринимаемую информацию личность оценивает по определенным шкалам («хорошо – плохо», «добро – зло», «полезно – бесполезно», «справедливо – несправедливо» и др.). Как отмечает Н. Д. Арутюнова, «человек... обычно придерживается вполне определенной системы ценностей, убежден в ее непреложности и твердо делит все то, что так или иначе его затрагивает, как, впрочем, и то, что его не касается, на хорошее и плохое: добро и зло, счастье и несчастье, благо и беду, полезное и вредное, добродетель и порок, успех и провал, везенье и невезенье, выигрыш и проигрыш, приятное и противное, соответствующее его интересам или мешающее ему достигнуть цели. События и свойства предметов, которые сами по себе не располагают к аксиологическому осмыслению, интерпретируются как знаки, предвещающие добро или худо» [1].

Субъективное, оценочное восприятие – естественный способ познания человеком окружающей его действительности. «Ценностное отношение к окружающей действительности и перспективам ее развития присутствует у всех людей, формируя их мироощущение; именно оно делит человечество на оптимистов и пессимистов. Оно в то же время обуславливает организацию практических знаний и действий каждого

индивидуа, социальных групп людей и в конечном счете опыта человечества» [2]. Ценностный подход к жизни, складывающийся в очень раннем детстве, начинается с распределения объектов по противостоящим друг другу категориям хорошего и плохого.

«Выражая те или другие мнения о мире, человек постоянно налагает на него светотеневую сеть общечеловеческих и индивидуальных представлений о добре и зле (хорошем и плохом). Эта сеть улавливает и перераспределяет все сущее: естественные объекты, артефакты, продукты потребления и произведения искусства, людей, их психические свойства и состояния, их сознательные действия (поступки, поведение), их отношения друг к другу, мелкие и крупные события видимых и невидимых миров. Человек оценивает все, что было, есть, будет, может быть и могло бы быть» [3].

Как человек оценивает действительность, зависит от его системы ценностей. По мнению исследователей, в частности Ю. Н. Карапурова, ценности являются базовой категорией при построении картины мира [4].

Ценности – личностно значимые ориентиры – в значительной мере определяются прежде всего культурной средой, в которой живет человек, идеологией, общественными институтами, верованиями, потребностями. Человек усваивает в процессе жизни различные нормы и ценности (плохо – хорошо, красиво – безобразно, справедливо – несправедливо, достойно – унизительно и т. д.). Это и есть программирование, задающее общее направление стремлений и конкретные очертания жизненных целей любого человека. Понятно, что главную роль в программировании играет среда: родители и соседи, учителя и воспитатели, друзья и знакомые, сослуживцы и случайные спутники. А кроме того, книги и журналы, фильмы и телевидение, слухи и мода. Другими словами, нас стихийно программирует тот гигантский поток информации, который проходит сквозь психику в течение жизни, особенно в детстве и юности.

По В. Б. Маркову, существуют общие ценности и истины, общие чувства и нравственные оценки, но они переживаются каждым в глубине сердца, и только тогда, когда они приняты им, можно говорить о человеческой личности. Примечательно в этом высказывании, что не человек утверждает своим принятием общие ценности и истины, а, наоборот, эти ценности и истины утверждают, конституируют человеческую личность [5].

Различные типы ценностей, их пересечение и конфликт закрепляются в языковой картине мира. Система ценностей человека образует ценностную картину мира. Группировка ценностей спо-

собна выступать отличительным признаком культуры.

Само собой разумеется, что ценностные понятия находят отражение в языке и, являясь категориями мышления, проявляются в речи носителя.

И, несмотря на то что не существует прямого соответствия между языком и ценностной картиной мира, то есть между единицами языка и единицами мышления, язык остается единственным средством, способным помочь проникнуть в скрытую от сферы ментальность. Определяя скрытую сферу членения мира в той или иной культуре, он рассказывает о человеке такие вещи, о которых сам человек и не догадывается. И. А. Гончаров в письме к Е. Н. Нарышкиной писал: «Язык не есть только говор, речь: язык есть образ всего внутреннего человека: его ума, того, что называется сердцем, он выразитель воспитания, всех сил умственных и нравственных».

Основным способом отражения системы ценностей в языке признается категория языковой оценки. Свидетельством ценности выступает семантическая плотность – представленность в языке в прямых и переносных значениях, синонимических корреляциях, во фразеологическом фонде.

Ценностная картина мира социума включает определенный набор и иерархию ценностей, которые выражаются в оценках, а также предполагает наличие оценочных стереотипов и норм, оценочной шкалы и ориентиров оценки. Ценностные приоритеты человека проявляются довольно ярко при оценке им существующих в окружающем мире реалий. Это может быть не только оценка по критериям «хорошо – плохо». Как правило, это более сложная характеристика. Вынося оценочное суждение, человек классифицирует, ранжирует, приписывает определенные числовые значения объектам, событиям или людям. В оценочных суждениях отражаются не только (а иногда и не столько) реальность, но и потребности и цели самого индивида. Оценка представляет человека как цель, на которую обращён мир.

В идеализированную модель мира входит и то, что уже есть, и то, к чему человек стремится. Оценочное высказывание в результате стремления к идеалу включает, помимо собственно оценочных концептов хороший/плохой, добро/зло, также концепты, связанные с эмоциями человека – любовь, ненависть, печаль, веселье и пр. Ценности имеют общественную значимость. Давая оценку, индивид тем самым присваивает себе право представлять общество.

Как отмечает Н. Д. Арутюнова, аксиологические значения представлены в языке двумя основными типами: общеоценочным и частнооцен-

ночным. «Первый тип реализуется прилагательными *хороший и плохой*, а также их синонимами с разными стилистическими и экспрессивными оттенками (*прекрасный, превосходный, великолепный, отличный, замечательный, скверный, нехороший, дурной, поганый, худой* и др.). Эти прилагательные выражают холистическую оценку, аксиологический итог. Вторая группа более обширна и разнообразна. В нее входят значения, дающие оценку одному из аспектов объекта с определенной точки зрения. Классификация частнооценочных значений представляет трудности, обусловленные нечеткостью границ, разделяющих такие понятия, как *объект, основание и способ установления оценки*» [6].

Ценности тесно связаны со способностью человека к созданию глобальных общественных идеалов. Они являются, по сути, отражением отдельных аспектов таких идеалов. Идеалы эти могут рефлектироваться широкими массами носителей данной культуры, но могут и не поддаваться рефлексии. Так, например, концепты «Третий Рим», «мировая революция», «рыночные отношения» отражают рефлектируемые идеалы, свойственные различным периодам отечественной истории. Концепты же «душа», «тоска» и «судьба», которые А. Вежбицкая считает наиболее полно отражающими особенности русского национального характера, связаны с массово не осознаваемыми и эксплицитно не выраженнымми ценностными доминантами русской культуры.

В основе любой ценностной структуры лежат общечеловеческие ценности. Как правило, они носят вневременной характер.

Цивилизация развивается, меняются представления людей о ценностях жизни, старые идеалы теряют свою значимость, появляются новые, молодое поколение по-другому расставляет приоритеты. Тем не менее такие ценности, как дружба, любовь, свобода, справедливость, патриотизм, остаются актуальными.

А. Маслоу полагает, что есть определенные ценности, присущие каждому индивидууму: истина, добро, красота, целостность, уникальность, совершенство, полнота, справедливость, порядок, простота, богатство, самодостаточность. Функционирующие в человеческом сознании и коммуникации ценности могут быть направлены как на удовлетворение потребностей своих носителей (от самых элементарных и физиологических, до потребностей более высокого порядка, например потребность в уюте, в гарантированном будущем), так и на построение определенного идеала, оправдывающего бытие человека и социума и придающего им смысл и цель.

При анализе языковой картины мира, в частности ее ценностной составляющей, невозможно

не учитывать такой мощный фактор, как национальный характер, этнические особенности, национальный менталитет.

Мало того, что некоторые реалии относятся исключительно к определенной национальной культуре (самовар – в России, кимоно – в Японии и др.) – принадлежность конкретной этно-культурной среде накладывает заметный отпечаток на структуру ценностей личности. Два слова из разных языков, казалось бы обозначающие одни и те же реалии, на самом деле несут в себе дополнительную культурную информацию, которая отнюдь не очевидна для представителя другой культуры. Именно поэтому часто возникают трудности при переводе и в процессе коммуникации между представителями разных языковых общностей. «Все произносят одни и те же слова – и на политических конференциях, и на международных научных симпозиумах, а ведь люди из разных культур разумеют под ними очень разные вещи. Знаки – те же самые: «Бог», «права человека», «справедливость», «закон», «время» и «пространство», «хороший вкус» и т. п., но понимание, комплексы представлений и идей, что залегают под этими знаками, различны, а иногда и противоположны. И как могут быть одинаковыми представления, например, о «свободе» у англичанина, который датирует традицию личных гражданских свобод еще с «Великой хартией вольностей» XIII века и для кого «свобода» значит selfmadeness, самоустройство и самоответственность, сдержанность и самообуздание, способность владеть собой и условиями своего существования, – и у русского, или, как говорят ныне, «россиянина», который только вышел из патерналистских режимов империи и социализма и который может понимать свободу прежде всего как развязывание внешних уз и удержей, как волюльному и что теперь все позволено?..» [7]

Беда же – в том, что об этой разности разумеемого и подразумеваемого под одними и теми же терминами и словами в большинстве случаев и не подозревают. Чтобы мнимое взаимопонимание максимально приближалось к действительному, надо делать поправку на национально-историческую систему понятий и ценностей, т. е. учитывать, что представитель другого народа может видеть мир несколько иначе, чем я. «При том, что все народы под одним солнцем и луной и почти одинаковым небом ходят, вовлечены в единый мировой исторический процесс, они ходят по разной земле и... из различной почвы вырастают... А отсюда ценности, общие для всех народов (жизнь, свет, дом, семья, слово, бог и т. п.), располагаются в разном соотношении. Эта особая структура общих для всех элементов (хотя и они в каждом национальном мире пони-

маются по-разному, имеют свой акцент) и составляет национальный образ, а в упрощенном выражении – модель мира [8].

Национальная ценностная структура развивается под влиянием множества социально-исторических факторов. Ни один исторический период и связанный с ним культурный уклад, пережитые нацией в прошлом, не могут не оставить своего более или менее различимого отпечатка в национальном менталитете, представляющем собой, по сути, ряд последовательно налагающихся друг на друга культурно-исторических пластов. Неотъемлемой частью менталитета является система ценностей в целом и каждый ее элемент в отдельности.

Русские национальные ценности обусловлены, главным образом, религиозно-историческими причинами, поскольку становление российского этноса происходило под заметным влиянием православия. А потому благо, добро ставятся в русской системе ценностей выше всех остальных. При этом они понимаются как деятельное благо, добрый поступок [9]. Любовь также носит религиозный характер – прежде всего как любовь к ближнему. Русская «дружба» заметно отличается от «западной» и подразумевает большую духовную привязанность, доверие.

Веками формировавшиеся ценности русского народа нашли отражение в русской философии и литературе.

Бесспорно, главным содержанием русской души, а стало быть, и русской жизни было начально сугубо положительное. «В качестве примера можно было бы привести «Мертвые души» Гоголя. Кто только не пытался доказать, что писатель «похоронил» тогдашнюю Русь, выведя целую галерею мертвецов. Однако при этом решительно забывали, что замысел Гоголя предполагал «воскресение» Руси, оживление «мертвых душ», что писатель провидел будущее величие страны. При этом процветание России оказалось бы возможно благодаря тому, что положительное начало, был уверен Гоголь, жило и в его время в каждом русском человеке. Только оно спряталось, искалось и омертвело. Вдохновенный план поэмы Гоголя и состоял в том, чтобы явить миру духовно богатую Русь» [10].

Изображая мир русских людей, русская классика любовно подмечала стремление народа к достижению гармонии в душе, в мире, к ладу в семье, в доме, к чистоте в мыслях, чувствах и поступках. А это побуждало писателей углубляться в себя, находить в себе неисчерпаемые духовные силы.

«В том, что положительные ценности составляют содержание народной жизни, немалая роль принадлежит православию. Будучи литературой светской, которую не следует превращать в ли-

тературу религиозную, русская классика вместе с тем создавалась писателями, исповедовавшими православие, воспитанными в нем и пребывавшими в православной среде. И это необходимо учитывать. У русских писателей и народа была общая христианская православная культура. Как бы ни было недовольно общество, а вместе с ним и отдельные писатели теми или иными церковными иерархами, догматами, установлениями церкви, поведением ее служителей, православная религия, памятуя о душе человека и ее спасении, оставалась скрепляющим общество крепким обручем. Заветные христианские идеалы и ценностные представления и чаяния народа взаимно дополняли и обогащали друг друга» [11].

Ф. М. Достоевский в своих произведениях неизменно обращается к русским национальным идеалам. В основе его творчества – вера в христианские и общечеловеческие идеалы, ясное различие добра и зла, божеского и дьявольского, необходимость преодоления сомнений и соблазнов, приятие созданного Богом мира и преображение человеческой души в духе заветов и заповедей Христа и при этом опирающейся на свою свободную волю.

Л. Н. Толстой высоко ценит нравственное возрождение, усматривая в нем возможность достижения некоего идеала, соответствующего русским православным ценностям. При этом для произведений Л. Н. Толстого характерно отсутствие у персонажей мировоззренческих или практических установок. «Чем меньше сознательного начала в поведении героев, тем больше им удается в жизни... Отсюда вытекает одно важное свойство, влияющее на поведение людей у Толстого, – они не заботятся о том, как они выглядят, какое впечатление производят на окружающих, или, если даже и задумываются над этим, то затем обо всем забывают и целиком вверяются своим чувствам, своим натурам. Такая независимость поведения даже от собственных хотений и волений придает им исключительную свободу и открытость. Стало быть, пластика Толстого покоятся на принципе органичности, простоты, нравственной чистоты, искренности, естественности, внерасчетливости и внеэтикетности форм действования, на качествах, которые писатель считал цennыми и очень русскими» [12].

«При этом Толстой не отбрасывает волевые импульсы героев, но они направлены у него не к тому, чтобы добиться личного успеха, а чтобы не впустить в себя что-то искусственно, фальшивое, неподлинное... Творчество Толстого знаменовало величественный сдвиг в изображении человека, соединяющего безыскусственность с нравственной одухотворенностью и умственной рефлексией» [13].

Изучение русской литературы и русской культуры позволяет говорить о том, что в их основе лежат положительные и созидательные ценности, что русская классика «пронизана светом высокой и благородной мысли», что «она озабочена духом и душой человека» [14].

Не вызывает сомнений тот факт, что каждый язык формирует у его носителя определённый образ мира, представленный в языке семантической сетью понятий, характерной именно для данного языка: и ассоциативные эксперименты, и трудности, возникающие в межкультурном общении и при переводе, доказывают это.

В начале XX в. Л. В. Щерба высказал мысль, что «мир, который нам дан в нашем непосредственном опыте, оставаясь везде одним и тем же, постигается различным образом в различных языках, даже в тех, на которых говорят народы, представляющие собой известное единство с точки зрения культуры...» [15]. И потому для воссоздания полной языковой картины мира требуется глубокое исследование всех ее этнокультурных составляющих.

Изучение особенностей построения структуры ценностей в языковой картине мира русского человека необходимо для сохранения уникальности русской культуры, для облегчения понимания русской ментальности в процессе межкультурной коммуникации.

#### Примечания

1. Арутюнова, Н. Д. Аксиология в механизмах жизни и языка [Текст] / Н. Д. Арутюнова // Проблемы структурной лингвистики 1982 / отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1984. С. 5.
2. Там же.
3. Там же.
4. Карапулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю. Н. Карапулов. М., 1987. 261 с.
5. Барышков, В. П. Аксиология личностного бытия [Текст] / В. П. Барышков. М., 2005. С. 35.
6. Арутюнова, Н. Д. Указ. соч. С. 12.
7. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира [Текст] : курс лекций / Г. Д. Гачев. М., 1998. С. 14.
8. Там же.
9. Попова, Е. В. «Есть ценностей незыблемая скала». Духовные ценности в отечественной философии и литературе [Текст] / Е. В. Попова // Литература в школе. 2003. № 7. С. 22–26.
10. Коровин, В. И. Русская классика в зеркале аксиологии [Текст] / В. И. Коровин // Филологические науки. 2006. № 3. С. 78.
11. Там же. С. 78–79.
12. Там же. С. 85.
13. Там же. С. 86.
14. Там же. С. 90.
15. Щерба, Л. В. Избранные работы по языкоизнанию и фонетике [Текст] : Т. 1 / Л. В. Щерба. Л., 1958.

O. B. Буркина

## СООТНОШЕНИЕ СИСТЕМЫ И НОРМЫ В ЭСПЕРАНТО (НА ПРИМЕРЕ ФОНЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ)

В статье рассматриваются понятия системы и нормы, а также их соотношение, известные из естественных этнических языков, в сравнении с их реализацией в эсперанто – плановом языке, развивающемся на современном этапе по типу естественного, но обладающего рядом специфических социальных характеристик.

Вопросами нормы и ее соотношения с системой языка языковеды традиционно занимались на материале национальных языков.

Несмотря на разнообразие терминов и различную степень разработанности проблемы, можно выделить общее для большинства исследователей представление о системе языка как об идеальном, непосредственно наблюдаемом объекте, а также как о системе функциональных противопоставлений (ср. языковая система [1], система возможностей [2], техника и эталоны для соответствующей языковой деятельности [3], и схема как форма, определяемая независимо от ее социального осуществления и материальной манифестации [4]).

Языковая норма, с другой стороны, – это «совокупность явлений, разрешенных системой языка, отраженных и закрепленных в речи носителей языка и являющихся обязательными для всех владеющих литературным языком в определенный период времени» [5]. Таким образом, обнаруживаются следующие релевантные признаки нормы: норма – явление, основывающееся на системе языка; норма – явление, проявляющееся в речи носителей языка, в узусе, имеющем свою материальную форму; норма – явление, соотносимое с определенным моментом во времени и с определенным социальным слоем, владеющим нормативным вариантом. Более подробно остановимся на характеристиках нормативного варианта ниже.

#### Каково соотношение системы и нормы?

Система и норма тесно взаимосвязаны, но не равны друг другу.

Норма реализуется на основе системы (поэтому с системой связывают внутриязыковую обусловленность нормы), но является лишь одной из многих возможных реализаций системы. В этом смысле норма уже системы. В то же время норма шире системы благодаря ряду соци-

альных признаков (с которыми связывают внеязыковую обусловленность нормы), которые «не входят в систему, непосредственной различительной функции в языке не несут, но являются социально функциональными и могут нести функциональную нагрузку в связи с противопоставлением одной нормы другой» [6].

Соотношение системы и нормы разнится от языка к языку. Существует мнение о влиянии на это соотношение типа языковой структуры. В языках с простой и регулярной структурой (например, в агглютинативных) все потенциально возможное является реализуемым, тогда как языки со сложной структурой флексивного типа обладают асимметричным соотношением системы и нормы [7].

Еще одним фактором, влияющим на соотношение системы и нормы, может быть языковая политика: она может быть направлена на приближение нормы к узусу, равно как и не быть склонной ориентировать норму на разнообразие реально существующих вариантов. С нашей точки зрения, в эсперанто этот фактор планирования может играть особую роль.

#### Характеристики нормативного варианта

Рассмотрим характеристики нормативного варианта, выделенные на основе исследований естественных литературных языков [8].

В связи с тем, что норма является реализацией системы, базовой характеристикой нормативного варианта в любом языке становится его соответствие системе. Другие характеристики нормативного варианта связаны с его функциями в языковом сообществе и экстралингвистическими факторами.

Основные характеристики нормативного варианта связаны с преодолением вариативности, присущей языку, в самых разных плоскостях: во времени, территориально и ситуативно.

Благодаря фиксированности варианта языка мы можем понимать далеких от нас по времени собеседников, таким образом, совершается трансляция культуры носителями языка. Нормативный вариант характеризуется традиционностью выбора языковых средств, консервативностью. По Косериу, «норма соответствует фиксации языка в традиционных формах» [9].

С носителями нормативного варианта связана также такая характеристика нормативного варианта, как престижность, поскольку его носителями является социальная группа, занимающая высокое положение в обществе (образованная элита, власть). Положительная оценка данного социального положения переносится на язык, которым пользуются его носители, и он приобретает признак престижности. С этим признаком, поддержанном кодификацией норматив-

ного варианта, связано представление о правильности единиц нормативного языка, которое, в свою очередь, порождает положительные эстетические характеристики (красивый, настоящий) в языковом сознании носителей данного этнического языка.

С властью нормативный вариант национального языка связан исторически, поскольку его возникновение связано с возникновением национального государства. В рамках нации объединяются группы людей, для которых нормативный вариант языка выполняет объединяющую функцию. С этой функцией связан также его нейтральный наддиалектный характер.

Поскольку понятие нормативного языка в этнических языках всегда связано с иерархической структурой общества, интересен вопрос о том, какой была бы ситуация с нормативным языком в обществах, существующих без традиционной иерархии, основанной на социально-классовых признаках. Такой вопрос ставит, например, Сьюзан Ромейн [10].

Примером такого сообщества является эсперанто-общность.

Эсперанто является плановым языком, полностью реализованным в коммуникативном отношении. Термин «плановый язык» предпочтительнее эсперантологами [11] в связи с тем, что он точнее передает суть исследуемого явления. Эсперанто является языком спланированным и планируемым, но в то же время развивающимся в спонтанной коммуникации. Более привычный термин «искусственный язык» отражает только особенности появления языка, не отражая его современного состояния. Кроме того, этот термин уже приобрел отрицательные коннотации.

Кратко охарактеризуем эсперанто на современном этапе.

Язык существует с 1887 г., когда Л. Заменгоф опубликовал план языка, известный как *La lingvo libro* [12]. Вскоре вокруг автора проекта сформировалась общность энтузиастов, которые вместе с Л. Заменгофом развивали и детализировали язык. Базовая грамматика с небольшим корпусом текстов была кодифицирована и получила название *Fundamento*. На универсальном конгрессе было принято решение считать *Fundamento* неприкосновенной и неизменяемой основой языка; все дальнейшие решения на счет языка должны в первую очередь согласовываться с *Fundamento*. Таким образом, никакого изменения системы языка не предполагалось (в отличие от национальных языков). Уже в начале 1900-х гг. благодаря международным конгрессам появилась устная практика. Эсперанто вышел за рамки Европы. На современном этапе он представлен в текстах и речевых событиях различных стилей и жанров; он используется языко-

вым сообществом как письменно, так и устно в неформальном и профессиональном, административном и семейном общении (включая детей, для которых он становится родным). Об эсперанто в качестве родного языка см. [13]. Эти факты позволяют современным авторам считать его плановым языком, функционирующим по типу естественного.

Вопросы системы и нормы в эсперанто представляют особый интерес в связи с его современным развитием.

Следует отметить, что его плановый характер и естественное существование находятся в конфликте: плановость требует жесткого соблюдения требований «плана языка», в то время как количество и разброс коммуникативных событий явно связаны с тенденцией спонтанного неконтролируемого (или менее контролируемого) общения, провоцирующей возникновение широкой вариативности. В связи с этой тенденцией описание варианта языка, функционирующего на сегодняшний день в качестве нейтрально-объединительно-го для говорящих с разными родными языками, как это делает нормативный вариант естественного этнического языка, представляет собой лингвистическую задачу. В то же время влияние плана в эсперанто остается конституирующими фактором его существования в устной форме.

#### **Чем характеризуется соотношение системы и нормы в эсперанто?**

Особенностью соотношения системы и нормы в плановом языке является то, что система языка предлагается автором проекта, а не возникает в естественном развитии. Фактически, до начала существования языковой общности трудно говорить о четком различении системы и нормы. Слабым нормативным признаком является указание Заменгофа на обязательность «читать, как написано». Таким образом, в плановом языке система и нормативный вариант изначально гораздо ближе друг к другу, чем в национальных языках. В процессе развития языка эта предполагаемая близость должна нарушиться, но в какой степени и в каких языковых признаках, подлежит выяснению.

Для нормативного варианта, как упоминалось выше, характерен ряд социальных характеристик, которые он приобретает благодаря своему существованию в языковой общности и в которых он не совпадает с системой. Каковы они в эсперанто, языке, существующем вне социально-классовой иерархии? Возможно ли представить, что в эсперанто нет социальных характеристик в связи с его плановым характером и отсутствием иерархии или же человеческий фактор будет реализовываться и в эсперанто-сообществе, приобретая другие формы?

С нашей точки зрения, как и в любом развитом сообществе, в эсперанто-сообществе должны присутствовать некоторые привычные характеристики социума, но можно ожидать их нетрадиционной реализации в языке и отношении к нему.

При дальнейшем рассмотрении этого вопроса в качестве иллюстрации мы будем использовать результаты авторского исследования, посвященного нормативному произношению в эсперанто [14]. В рамках исследования был проведен эксперимент по методике парных масок (в частности, [15]) на восприятие 25 различных произносительных вариантов эсперанто, в разной степени обусловленных артикуляторной базой родного языка говорящего. Получены и проанализированы реакции 131 аудитора на предлагаемые стимулы, а также данные об их социальных характеристиках. Учитывались также социальные характеристики дикторов. Данные о социальных характеристиках аудиторов и дикторов включали в себя традиционные параметры (возраст, пол, место жительства, тип занятий, родной язык) и специфические для эсперанто (родной или не родной эсперанто, роль информанта в общности, количество проведенных в общности лет, частота общения на эсперанто).

Материал позволяет сделать обоснованные выводы о наличии сформированного нормативного варианта эсперанто в области произношения на современном этапе и определить особенности его фонетической реализации.

Полученные реакции были обработаны с помощью такого статистического критерия, как медиана, на основе которого был сформирован рейтинг предпочтений дикторов аудиторами. Сам факт составления рейтинга с очевидной градацией дикторов от положительно оцениваемых к отрицательно оцениваемым говорит о существовании определенных предпочтений в общности. Был также применен критерий единства оценок Q, который четко выявил единство общности в оценках, что позволяет сделать вывод о сформированности представлений о нормативном варианте [16].

Аудиторам предлагалось также оценивать образцы речи по ярлыкам с качественными значениями («красиво», «понятно», «настоящий эсперанто», «образцово»). Благодаря этим оценкам получены также данные об отношении эсперанто-говорящих к нормативному варианту, т. е. выяснена социальная значимость данного варианта.

При обращении к истокам мы видим, что в Fundamento зафиксирована система языка, а также некоторые указания на форму ее реализации. Так, для фонетической системы представлялся алфавит с транслитерацией на пять европ-

пейских языков и два правила, касающиеся произношения: фиксированное ударение на предпоследнем слоге и требование читать, как написано. Последнее правило говорит о том, что буквы алфавита можно рассматривать как фонемы. Реализация системы (т. е. в определенном смысле нормативный вариант) изначально выглядит противоречиво и недостаточно детализированно: артикуляционные базы 5 языков сильно различаются, для некоторых графем-фонем эсперанто в языке, на который они транслитерированы, даже нет соответствий. Не сформулирован вид ударения и дальнейшие признаки супрасегментного уровня. Кроме того, родные языки людей, использующих эсперанто, довольно скоро вышли за рамки кодифицированных пяти.

В процессе развития эсперанто возникали национальные этапы, когда происходили попытки напрямую соотнести нормативное произношение эсперанто с произношением какого-либо национального языка или охарактеризовать его с применением особенностей родного языка эсперантистов. Так, произношение автора языка и первых энтузиастов, несомненно, было сильно окрашено их родными языками – русским и польским, но при этом рассматривалось как пример для подражания. В более поздние этапы повторялись положительные характеристики произношения славянской окраски: так, известна чрезвычайно высокая оценка произносительного варианта эсперантистов с родным хорватским языком. Рекомендации неславянской базы известны также по Полной аналитической грамматике [17], в которой авторы венгерского и французского происхождения детализируют нормативный вариант эсперанто, оперируя характеристиками для их родных языков признаками долготы и качества гласных, вовсе не характерными для системы эсперанто. Появляется также обсуждение некоторых реализаций как неправильных, т. е. тех, которые входят в конфликт с системой. На сегодняшний день можно встретить утверждения о том, что нормативный вариант языка уже сформирован [18].

Таким образом, мы видим, что при сформулированной системе языка нормативный вариант в эсперанто не был подробно детализирован или спланирован, а развивался спонтанно, хотя и при участии авторитетных лиц сообщества, пытавшихся регулировать процесс. Родной язык носителя языка превратился в один из ярких социальных факторов, влиявших на реализацию «правильного» варианта языка. Попытки закрепить нормативный вариант на основе какого-либо национального языка не увенчались успехом. Он развивался самобытным путем, определенным системой языка, условиями существования языка и историей сообщества. При этом ряд положитель-

ных и отрицательных характеристик произносительных вариантов, обусловленных отдельными национальными языками, дискутировался в сообществе и внес свой вклад в формирование современного нормативного варианта.

В современном эсперанто наблюдаются традиционные характеристики варианта, которым пользовались создатели языка.

С увеличением времени существования эсперанто расширяется и его традиция: кроме Заменгофа начинают цениться и другие авторы, другие образцы и формы речи. На современном этапе, для которого характерно все большее влияние устной речи, была отмечена тенденция положительно оценивать более спонтанный стиль речи, нежели традиционный неторопливый, дидактический стиль. Более того, аудиторы даже ввели такую характеристику, как «естественность», которая, конечно, является уникальной для эсперанто [19].

С Fundamento связана не только традиционность, но и характеристика правильности языкового варианта. Она мало отличается от таковой в национальных языках, поскольку связана она, прежде всего, с Fundamento, а также с рекомендациями академии эсперанто, которая занимается вопросами кодификации.

Что касается характеристики престижности, связанной в национальных языках с социальной иерархией, то в эсперанто она существует в другом виде: поскольку у эсперантистов нет государства и для них нехарактерна значимость классово-экономического фактора, престижность связывается с активностью человека в общности, с его вкладом в развитие языка и сообщества [20].

Нормативный вариант в эсперанто также выполняет и объединяющую функцию, и даже в большей мере, чем государство, а именно, в рамках глобального сообщества.

Предпочтение эсперантистами нейтрального, «надэтнолектного» варианта (что подтверждено результатами эксперимента) имеет более строгое фонетическое содержание, чем наддиалектность национального языка, поскольку узус в эсперанто существенно шире, чем в каком-либо национальном языке. Формирование нормативного варианта, характеризующегося надэтнолектностным характером, происходило, в первую очередь, путем отбрасывания появлявшихся в узусе признаков, входивших в конфликт с системой. Так, этнический акцент, нарушавший, к примеру, фонематический состав слова, был неприемлем как приводящий к сбоям в понимании. На данном этапе можно сделать вывод о доминировании системных признаков над социальными, поскольку даже при возможной положительной оценке какого-либо акцента он был бы отвергнут, войдя в конфликт с системой. Например,

типичная для русского языка редукция гласных ведет к смешению *orangó* и *agangó* (апельсин и мероприятие), палатализованный согласный из одной фонемы превращается в две (искажение *ne* (нет) в *nje*), аспирированный *t* может быть воспринят как *ĉ* (*tia* такой и *ĉia* всякий), закрытый *e* как *i* (*deveni* происходить и *diveni* угадывать). В случаях же, когда в результате смешения фонем слово все же опознается благодаря контексту (например, польское произношение *kvin* как *kfin* – пять), такая речь оценивается, однако, ниже, чем речь с полным соблюдением фонемного состава. Это второй уровень оценки акцента, социальный.

Присутствующая в общности эстетическая оценка нормативного варианта, традиционная для этнических языков, используется в нашем материале чрезвычайно редко [21]. Возможно, это связано с особой языковой сознательностью, меньшей языковой «наивностью» и большей объективностью носителей эсперанто: многие из них считают такой критерий слишком субъективным или даже неприемлемым при характеристике языковых явлений. Кроме того, существующие отрицательные оценки, даже если высказываются, выражаются чрезвычайно опосредованно, поскольку большинство членов эсперанто-сообщества поддерживает идеологию равенства и права каждого на свой способ выражения. Огромное влияние имеет и установка на коммуникативные стратегии, поддерживающие собеседника [22], с которыми негативная оценка не сочетается.

Итак, нормативный вариант современного эсперанто тесно связан с системой языка и характеризуется рядом социальных признаков, как и любой язык, существующий в социуме. Связь нормативного варианта с системой языка в эсперанто чрезвычайно тесна в связи с его плановым характером. Особенности социума накладывают отпечаток на социальные характеристики, присущие нормативному варианту, но сами характеристики вполне соотносимы с характеристиками, известными нам из национальных языков. Во многом схожи с национальным языком оценки правильности, а также объединяющего и нейтрального характера нормативного варианта. Специфика прослеживается в большем по сравнению с национальными языками акценте на традиционности, в особом проявлении фактора престижа и эстетических характеристик.

### Резюме

Мы рассмотрели понятия системы и нормы, разработанные на основе исследований национальных языков, и применили их к такому нетрадиционному материалу, как эсперанто, пред-

ставляющий на современном этапе плановый язык, развивающийся по типу естественного.

В сравнении с национальными языками для планового языка изначально задана более тесная связь системы и нормы, но нормативный вариант эсперанто развивается, подобно национальному языку, в противоречии стабилизирующих и дестабилизирующих факторов. К первым можно отнести Fundamento и языковую сознательность членов сообщества, ко вторым – чрезвычайную широту узуза, вариативность реализаций системы.

Социальные характеристики нормативного варианта языка, сформулированные на основе анализа национальных языков, действительны и для планового языка, но имеют свою специфику.

### Примечания

1. Щерба, Л. В. О троеком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкоznании [Текст] / Л. В. Щерба // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.
2. Вербицкая, Л. А. Давайте говорить правильно [Текст] : пособие по русскому языку / Л. А. Вербицкая. М., 2001.
3. Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история [Текст] / Э. Косериу // Новое в лингвистике. М., 1963. Вып. 3.
4. Ельмслев по: Звегинцев, В. А. История языкоzнания XIX и XX веков в очерках и извлечениях [Текст] : Ч. II / В. А. Звегинцев. М., 1960.
5. Вербицкая, Л. А. Указ. соч. С. 15.
6. Там же. С. 17.
7. Там же.
8. Там же; Щерба, Л. В. О троеком аспекте языковых явлений...; Беликов, В. И. Социолингвистика [Текст] / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. М., 2001; Downes, W. Language and society [Text] / W. Downes. Cambridge, 1998.
9. Вербицкая, Л. А. Указ. соч. С. 13.
10. Romaine, S. Language in society [Text] / S. Romaine. Oxford, 2000.
11. Blanke, D. The term «Planned language» [Text] / D. Blanke // Esperanto, Interlinguistics and planned language. Lanham; New York; Oxford, 1997.
12. Zamenhof, L. L. Fundamento de Esperanto [Text] / L. L. Zamenhof. Pizo, 1991.
13. Мельников, А. С. Лингвокультурологические аспекты плановых международных языков (на фоне этнических языков) [Текст] / А. С. Мельников; под ред. А. Д. Дуличенко. Ростов н/Д, 2004; Lindsted, J. Native Esperanto as a test case for natural language [Electronic resource] / J. Lindsted // A man of measure: festschrift in honour of Fred Karlsson on his 60th birthday / ed. by Mickael Suominen & al. Turku, 2006 (Special Supplement to SKY Journal of Linguistics, Vol. 19.) http://www.ling.helsinki.fi/sky/julkaisut/SKY2006\_1/1FK60.1.5.LINDSTEDT.pdf; Bergen, B. K. Nativization process in L1 Esperanto [Electronic resource] / B. K. Bergen // Journal of Child Language, 2001. 28(3). http://www.icsi.berkeley.edu/~bbergen/NEJCL.pdf; Blanke, D. Vom Entwurf zur Sprache [Text] / D. Blanke // Interface. Planned languages: from concept to reality. Brussel, 2001.
14. Bourkina, O. Rimarkoj pri la prononca normo de Esperanto [Text] / O. Bourkina // Lingvaj kaj historiaj

- analizoj: aktoj de la 28-a Esperantologia Konferenco en la 90-a Universala Kongreso de Esperanto, Vilno 2005. Rotterdam, 2007; *Bourkina, O.* Soziolinguistische Parameter der modernen Normaussprache des Esperanto [Text] / O. Bourkina // Internationale Plansprachen – Entwicklung und Vergleich: Beiträge der 14. Jahrestagung der Gesellschaft für Iterlinguistik e.V. Berlin, 2005; *Буркина, О. В.* Особенности языковой эсперанто-общности [Текст] / О. В. Буркина // Социальные варианты языка III: м-лы междунар. науч. конф. 22–23 апреля 2004 года. Н. Новгород, 2004.
15. *Kristiansen, T.* Language Attitudes in a Danish Cinema [Text] / T. Kristiansen // Sociolinguistics: a reader and coursebook / ed. by Nikolas Coupland and Adam Jaworski. London, 1997.
16. *Bourkina, O.* Rimarkoj pri la prononca normo de Esperanto; *Bourkina, O.* Soziolinguistische Parameter der modernen Normaussprache des Esperanto; *Буркина, О. В.* Особенности языковой эсперанто-общности.
17. *Kalocsay, K.* Plena analiza gramatiko de Esperanto [Text] / K. Kalocsay, G. Waringhien. Rotterdam, 1980.
18. *Blanke, D.* Vom Entwurf zur Sprache, *Koutny, I.* Speech processing and Esperanto [Text] / I. Koutny // Interface. Planned languages: from concept to reality. Brussel, 2001.
19. *Bourkina, O.* Rimarkoj pri la prononca normo de Esperanto.
20. *Bourkina, O.* Rimarkoj pri la prononca normo de Esperanto; *Bourkina, O.* Soziolinguistische Parameter der modernen Normaussprache des Esperanto; *Буркина, О. В.* Особенности языковой эсперанто-общности.
21. *Bourkina, O.* Soziolinguistische Parameter der modernen Normaussprache des Esperanto; *Bourkina, O.* Rimarkoj pri la prononca normo de Esperanto.
22. *Fidler, S.* On the main characteristics of Esperanto-communication [Text] / S. Fidler // Lingua Franca Communication / ed. by Karlfried Knapp, Christiane Meierkord. Peter Lang, 2002.

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## Русская литература

E. V. Изотова

### О ПОСЛЕДНЕЙ СТРОКЕ «ЗАПИСОК СУМАСШЕДШЕГО» Н. В. ГОГОЛЯ

Поэтика финала – одна из интереснейших проблем теории литературы. Выбор заключительного слова, завершающей интонации не может оказаться случайным. Последняя строка, как правило, выполняет функции границы, отмечает целостность, завершенность текста и связующего звена, выводя произведение на более высокую ступень текстовых иерархических отношений. Появление границы объекта автоматически приводит к необходимости выделения пограничных явлений, к описанию отношений между этими объектами.

Вопрос о поэтике финала у Гоголя заслуживает отдельного теоретического разыскания. Практически каждая финальная фраза в его произведениях получает право на самостоятельное существование, обращаясь в прецедентный текст. «А знаете ли, что у алжирского дя под самым носом шишкай?» – странная, на первый взгляд, образность этого предложения делает его необычайно запоминающимся. Кажущееся несоответствие образному ряду всей повести создает напряженное энергетическое поле этих слов.

Данная фраза становится неожиданным финалом в трагическом монологе главного героя повести. Измученный Поприщин, не выдержав жестокости и несправедливости мира, погружается в иное измерение. Желание обрести духовную свободу выливается в проникновенное, искреннее слово героя, обращенное к матери: матери – земной женщине, матери – заступнице рода человеческого. «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем большом дитятке!..» [1]. Возвышенный тон повествования, построенного на эмоциональных вспышках, выкриках приближается к тональности молитвенного слова. Эту близость подчеркивает и графическое оформление отрывка: только обращение «Матушка» пишется с большой буквы.

ИЗТОВА Евгения Валерьевна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета  
© Изотова Е. В., 2008

Пронзительный монолог Поприщина завершает хлесткий, словно удар наотмашь, вопрос: «А знаете ли, что у алжирского дя под самым носом шишкай?» [2]

Резкий контраст содержания, интонации и стилистики отрывков создает ощущение безысходности. Эффект неожиданности финала усиливает его образная нелогичность.

Искаженность, неверность очертаний в мире гоголевских произведений находит свое выражение и в текстологической проблеме: обратившись к различным изданиям «Записок сумасшедшего», мы увидим, что *алжирский дей* [3] часто оказывается *алжирским беем* [4], а иногда и *французским королем* [5]. Единственное, что, меняя обладателя, остается на своем месте – это шишка под наделенным властью носом.

Комментарии к последней строке «Записок сумасшедшего», существующие в различных собраниях произведений Гоголя, отличаются только своим объемом и дают схожее толкование этих слов: «Алжирский дей – титул пожизненного правителя Алжира. Здесь намек на низложение французами в 1830 году последнего алжирского дя Гусейна-Паши» [6]. В некоторых изданиях в финальной строке повести появляется образ «алжирского бея». Слово «дэй» в связи с отменой этого титула в посмертных изданиях сочинений Гоголя начинает произвольно заменяться на «бей», в переводе с тюркского означающее «властитель, господин».

Вариант *французский король* в последней строке «Записок сумасшедшего» при переиздании наследия Гоголя сохранен лишь в Полном собрании сочинений писателя. Это словосочетание мы находим и в рукописи данной повести, которая свидетельствует о цензурных правках текста. Вероятно, гоголевский намек на события июльской революции 1830 г., в результате которой Карл X был свергнут с престола и был вынужден покинуть Францию, испугал блюстителей за благономеренностью литературы своей дерзостью. «А знаете ли, что у французского короля под самым носом шишкай?» [7] перевоплотилось в менее политически опасный вопрос о шишке под носом алжирского дя, часто упоминавшегося в этот период на страницах «Северной пчелы». Зачеркнутым красным карандашом оказалось не только упоминание европейского мо-

нарях. Так, итогом цензурной допечатной правки стало то, что в тексте повести образовались смысловые несоответствия, исправленные лишь литературоведами ХХ в.

Образ властителя с шишкой под носом, безусловно, является частью мотива носа, подробно разработанного Гоголем в «Петербургских повестях».

О. Г. Диляторская считает, что пословица «Не по человеку спесь. Нос не по чину» [8] может выразить всю фабулу гоголевского «Носа». Ведь говоря о причинах приезда Ковалева в Петербург, Гоголь подчеркивает: «Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места...» (III, 54). Но, пожалуй, в еще большей степени эту пословицу мы можем соотнести с отрывком из «Записок сумасшедшего»: «Не может быть. Врачи! Свадьбе не бывать! Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинства, не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого: ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет. Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности. Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» (III, 205–206) На первый взгляд алогичное приравнивание социального и физиологического, бытового создает напряженное смысловое поле. Чем измеряется человеческое достоинство? Почему то, чтодается по праву рождения – титул, положение в обществе – нельзя сравнить с тем, что также дается при рождении? Негодование героя, нежелание мириться с действительностью упирается в слова пословицы. Мечты Поприщина не по чину ему, а значит, и не по носу. Герою остается уповать лишь на чудо, которое должен совершить, вероятно, святой Нос, возникающий в кемской пословице: «Сколько рыба ни ходит, а святого Носа не минует» [9].

Тему носа поддерживают и введенные Гоголем в текст «Записок сумасшедшего» литературные аллюзии, последовательно и интересно интерпретированные А. Н. Кузнецовым в статье «Культурологические аллюзии в “Записках сумасшедшего” Гоголя». По версии исследователя, источником гоголевской носологии в «Записках сумасшедшего» может служить поэма Ариосто: «“Носы” в повести явно ассоциируются с духовной сущностью человека <...>. Попричин помешает символ своей духовной сущности (нос) в луну<...>. Рассудок безумца, заключенный в луну, притом, что причиной безумия является едва ли не любовь, напоминает чрезвычайно популярный в первой трети XIX века сюжет “Неистового

Орланда” Людовико Ариосто. <...> здравый смысл Орланда закупорен в специальный сосуд, так что вернуть Орланду рассудок можно только вынув пробку и заставив Орланда носом втянуть в себя находящуюся в сосуде газообразную субстанцию» [10].

Сопоставляя финалы поэмы Ариосто и повести Гоголя, А. Н. Кузнецов также выявляет ряд текстовых соответствий: «...чтобы попасть на луну, Астольф воспользовался колесницей Ильи-пророка. Возможно, эта колесница и была прообразом появляющейся в повести тройки лошадей... <...> отметим также, что последний отрывок повести, заключающий в себе образ тройки, озаглавлен “Чи 34 сло...”, тогда как рассказ о луне в “Неистовом Орланде” содержитя в 34-й песне».

Аллюзиями к итальянской поэме объясняет Кузнецов и появление в завершающей строке «Записок сумасшедшего» образа алжирского дяа, ведь именно победой над алжирским правителем Родомонтом заканчивается «Неистовый Орланд» [11].

Очевидно, что мотив носа и мотив безумия в гоголевском творчестве оказываются связаны между собой, но также тема потери рассудка соотносится с мотивом Франции. И. П. Золотусский в одной из своих ранних работ приводит наблюдения над публикациями в «Северной пчеле» начала 30-х гг. XIX в., периода работы Гоголя над «Записками сумасшедшего», и выявляет газетную подкладку этой петербургской повести. Анализируя различные разделы любимой газеты Поприщина, исследователь выявляет связь мотива безумия в повести с мотивом обретения королевского титула: «Загадочные перемещения Дона Карлоса, его упрямство в несогласии с волей умершего короля, его победы на испанской земле возбуждали воображение. Они напоминали о недавних временах Наполеона... Отзвуки *той* эпохи еще чувствовались. В 1833 г. на Вандомской площади в Париже, была воздвигнута колонна, на вершине которой стоял вчерашний возмутитель спокойствия... То тут, то там появлялись новые “наполеоны”, претенденты, кандидаты в великие. Еще 3 мая 1830 года “Северная пчела” писала: “Во Франции явился новый претендент: он прикащик в купеческом доме, и к этому обыкновенному титулу прибавил на своем паспорте другой: Король Французский и Наваррский”. <...> 8 декабря 1831 года: “Франция. Вчера столпился здесь народ на улице Каде. Некто по прозвищу Люн, воображая иметь большое сходство с Наполеоном, вздумал нарядиться в серенький сюртук и надеть маленькую треугольную шляпу. Народная толпа окружила его, и мальчишки кричали: “Виват, Наполеон!” Полиция схватила его”» [12].

Также в этот период «Северная Пчела» начинает печатать серию материалов, посвященную петербургской Больнице Всех Скорбящих, а ина-

че – сумасшедшему дому. Заметки эти сопровождаются статистическими выкладками, в которых сообщается о том, что среди больных больше всего чиновников, лишившихся рассудка из-за излишних «гордости и честолюбия», «испуга и робости» [13].

В номере газеты от 9 февраля 1834 г. статья о сумасшедшем доме соседствует с рубрикой «Испанские дела». Золотусский замечает: «...сообщается: в Мадриде создан королевский суд, такие же суды появились в других городах. Суд над буйными в Больнице Всех Скорбящих и над сторонниками Дона Карлоса в Испании как бы сближаются на газетной полосе» [14].

Характерной чертой стиля «Северной пчелы» становится фамильярность, пренебрежение к человеку: «Есть великий доход, великий чин, но нет великого человека» [15]. В булгаринском издании Пушкин оценивается как автор «анекдотов», Наполеон – как сахарный шедевр, выставленный в кондитерской «Реноме» [16].

Мотив потери рассудка в газетных статьях оказывается связан с мотивом величия, с образом Наполеона. Миф о французском императоре, подчинившем себе половину мира, переворачивает сознание обывателя. Романтическое стремление доказать свое право притязать на многое оборачивается болезненным искажением границ сознания личности. Невозможность покорить этот мир порождает потребность в маскараде, игре, перевоплощении. Примеряя на себя треуголку Наполеона, обыватель становится обладателем чужих заслуг, прав, полномочий. Тема мечты о несбыточном характерна и для «Записок сумасшедшего». Поприщин рассуждает о своей судьбе от противного, ставя себя на другие ступени социальной лестницы, а вернее своим вольномыслием, непослушанием он нарушает законы этого мира, сует свой нос, куда не следует. А за недозволенное любопытство герою всегда приходится расплачиваться.

Гоголевский герой постепенно уверяется в особой роли носа в жизни человека. Это орган, позволяющий человеку хотя бы частично выбраться из грязного и смердящего земного мира: «Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Веллингтон пишет. Признаюсь я ощутил сердечное беспокойство, когда вообразил себе необыкновенную нежность и непрочность луны. Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. и оттого сама луна – такой нежный шар, что люди никак

не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И по тому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся на луне. <...> земля вещество тяжелое и может, насывши, размолоть в муку носы наши...» (III, 212). Потеря носа оказывается для большого сознания Поприщина знаком конца мира.

В этих отрывках слышен отзвук еще одной пословицы о носе: *se refaire son nez*, что в переводе с французского означает, поправить свои денежные дела, разбогатеть [17]. Подстрочное толкование этой фразы отражается в словах Поприщина. Светский франковоряющий Петербург, кажется, издаваясь над несчастным чиновником, шепчет: надо, надо поправить нос. Исследовательница творчества Кафки А. Синеок считает, что именно две дословно переведенные французские пословицы стали каркасом для двух повестей Гоголя и что эта шутка была понята и оценена современниками писателя [18].

Другой пословицей, которую приводит А. Синеок, стала пословица *vouloir manger le nez de quelqu'un*, означающая ненавидеть, не переносить кого либо [19]. Таким образом, ненависть к человеку получает точечное приложение – вся агрессия направляется на его нос, который, если перевести пословицу дословно, так и хочется съесть. Не случайно обнаруживает в своем завтраке и узнает нос Ковалева цирюльник: «Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. <...> Он засунул пальцы и вытащил – нос!.. Иван Яковлевич стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос! и еще, казалось, как будто чай-то знакомый» (III, 49–50). Скрытое неприятие Иваном Яковлевичем своего клиента оформляется в исчезновение носа майора.

«Что хорошо носу, то хорошо и человеку» [20] – гласит еще одна французская пословица. Противником этого народного наблюдения становится швабский немец Шиллер, желающий расстаться с частью своего лица. Мотив бритья реализуется в сцене «Невского проспекта», лишь внешне напоминающей ситуацию в «Носе». Псевдоцирюльник, сапожник Гофман, руководствуясь не ненавистью, а дружбой, собирается лишить носа своего товарища Шиллера: «Я не хочу, мне не нужен нос! – говорил он, размахивая руками. – У меня на один нос выходит три фунта табаку в месяц. И плачу я в русский скверный магазин, потому что немецкий магазин не держит русского табаку, я плачу в русский скверный магазин за каждый фунт по сорок копеек; это будет рубль двадцать копеек; двенадцать раз рубль двадцать копеек – это будет четырнадцать рублей сорок копеек. Слышишь, друг мой Гофман? на один нос четырнадцать рублей сорок копеек! Да по праздникам я нюхаю рапе, потому

что я не хочу нюхать по праздникам скверный русский табак. В год я нюхаю два фунта рапе, по два рубля фунт. Шесть да четырнадцать – двадцать рублей сорок копеек на один табак. Это разбой я спрашиваю тебя, мой друг Гофман, не так ли? – Гофман, который сам был пьян, отвечал утвердительно. – двадцать рублей сорок копеек! Я швабский немец; у меня есть король в Германии. Я не хочу носа! режь мне нос! вот мой нос!» (III, 37–38). Шиллер не намерен платить дань за прихоти своего носа русскому царю. Да и черты национального характера, рационализм и стремление к экономии, подчеркиваемые Гоголем, берут свое. Ощущая всю силу своей связи с родиной, Шиллер забывает о верной мысли, облеченной европейцами в пословицу «Кто отрезает нос, тот себя бесчестит» [21]. А он человек, чья мать живет в Швабии, а дядя в Нюренберге, о чести и о своем достоинстве должен помнить.

В «Петербургских повестях» появляются пословицы разных народов, разные национальные характеры, с которыми Гоголь сравнивает характер русского человека, пытается выявить его своеобразие.

Понятия «честь» и «нос» оказываются связаны между собой как в русском фольклоре, так и в произведениях народного творчества Франции, Германии и Англии. Нос выступает мерилом не только плотской жизни («Что хорошо носу, то хорошо и желудку») [22], но и жизни души человека. Этот, с одной стороны, простодушный, а с другой – невероятно сложный подход к человеку как абсолютно нерасторжимому природному целому проявляется и в произведениях Гоголя: «...у порядочного человека не оторвут носа, много на свете майоров, которые <...> таскаются по всяким непристойным местам» (III, 63–64). Гордость (здрать нос), грусть (повесить нос), настроение ожидания (держать нос по ветру), решительность, настойчивость (рыть землю носом) – многие человеческие чувства и качества передают в языках метонимические переносы, связанные с носом. Все эти фразеологизмы встречаются во всех основных европейских языках. Пословица «Отрезать нос, чтобы насолить другому» [23] также оказывается общеевропейской. В России акцент смещается с носа на уши, и некоего другого – на родителей: «Назло мамке уши отморозить».

Стоит отметить, что тема мороза в русской фольклорной традиции неразрывно связана с образом носа. Особенно отчетливо эта связь проявила в лубочном искусстве («Похождение о носе и о сильном Морозе»), которое также оказывается интерпретированным в гоголевском творчестве. Разглядывая картины, выставленные в лавке на Щукином дворе, Чертков объясняет цель, которой служит лубок: «Что русский народ заглядывается на Ерусланов Лазаревичей, на

объедал и обивал, на Фому и Ерему, это не казалось ему удивительным: изображенные предметы были очень доступны и понятны народу» (III, 80). Простота, сконцентрированность на действии, а не на состоянии, стремление к афористичности характеризуют типичные лубочные гравюры. Нередко пословицы – краткие и меткие выражения – оказываются словесным сопровождением изображения. Пословичное соотнесение носа с понятиями мужественности и мужского достоинства в лубочных гравюрах остается неизменным, порой изображение даже усиливает эту плотскую ассоциацию. Хочется подтвердить эту мысль примером, приведенным О. Г. Дилакторской: «Прохор да Борис поссорились, подрались, за носы взялись. Борис сильно спорит: нос мой твово боле. А Прохор его задорит: хотя смерить мой доле» [24]. Карнавальная обратимость мира, его способность к переворачиванию и выворачиванию отразилась в лубке. Недаром многие гравюрные листы складывались по принципу конверта.

О. Г. Дилакторская в своих работах выявляет связь гоголевского образа носа с образом носа в русской гравюре. Шутовское, карнавальное в образе носа подчеркивал и М. М. Бахтин: «Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном <...> Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане нашего русского Пульчинелли, у Петрушки» [25]. В многотомном труде Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» представлены и проанализированы некоторые гравюры, посвященные образу Петрушки. «В наших народных картинках официальные придворные шуты, – пишет исследователь, – носят имена Гоноса и Фарноса – красного носа; впрочем, эти господа: Горнос, Фарнос, и представляют уже переход от придворного шута (Honfarr) к шуту народному (Volksnarr) и заимствованы вместе со своими нарядами из Итальянской пантомимы» [26]. По мнению Ровинского, Гонос и Фарнос стали изображениями шутов Лакоста и Педрилло, имя последнего трансформировалось в России в Петруху [27].

Особенный интерес представляют русские сатиры на иностранцев. Если в XVIII в. объектом осмияния были французские щеголи и щеголихи, то во время и после войны 1812 г. сатирические нападки были адресованы Наполеону Бонапарту. За преступное желание поработить мир лубочного Наполеона наказывают, и зачастую наказание это поддерживается мотивом бритья и мотивом превращения носа. На одной из гравюр Ивана Теребенева представлена баня: «Наполеон кричит: «Этакова мучения я с роду не терпел, – меня и скоблют и жарят, как в ад»; ратник поддает пару, солдат парит Наполеона

веником, а казак бреет, схватив пальцами за нос» [28]. Мотив сохранения носа как сохранения своего мужского достоинства просматривается в гравюре, сопровождаемой репликой Наполеона: «Теперь хотя я наг пришел домой и бос, зато уже принес огромный самый нос» [29].

Одной из самых знаменательных оказывается гравюра Теребенева 1815 г., которая называется «Нос (с огромными бородавками), который Наполеон привез из России зимой». Сюжет картинки представляет консилиум врачей, которые, склонившись над императором, решают судьбу его русского трофея: «...доктор советует отрезать его, но Бертье решает: нос оставить на своем месте, а народу объявить, что он вырос от ранних морозов и гололедицы» [30]. Данная гравюра по смыслу связана с гравюрой, заимствованной русскими мастерами из Германии, называемой «Точильщик носов» [31]. Центральный персонаж картинки – точильщик – обрабатывает носы, которые слишком высоко были задраны и получили, возвращаясь на землю, шишки. Заметим, что известна гравюра идентичного содержания, на которой нос обтачивают английскому королю.

Эти картинки вызывают ассоциации с «Записками сумасшедшего». В повести Франция, страна, которая мешает вновь обретенному королю Испании занять свое законное место. Ее правитель – король – также заслуживает наказания, и в заключительных строках повести Поприщина удаётся отомстить. У французского короля под самым носом появляется шишка (III, 214).

#### Примечания

1. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. [Текст]: в 14 т. / Н. В. Гоголь; под ред. В. В. Гиппиуса. Т. 3. М., 1939. С. 213.
2. Там же.
3. Гоголь, Н. В. Собр. соч. [Текст]: в 6 т. / Н. В. Гоголь; под ред. Н. Степанова. М., 1952. Т. 3. С. 195; Гоголь, Н. В. Собр. соч. [Текст]: в 6 т. / Н. В. Гоголь; под ред. С. И. Машинского, А. Л. Слонимского. М., 1959. Т. 3. С. 193; Гоголь, Н. В. Собр. соч. [Текст]: в 7 т. / Н. В. Гоголь; под ред. С. И. Машинского, М. Б. Храпченко. Т. 3. М., 1984. С. 172; Гоголь, Н. В. Собр. соч. [Текст]: в 9 т. / Н. В. Гоголь; под ред. В. А. Воропаева, В. И. Виноградова. М., 1994. Т. 3–4. С. 165; Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. [Текст] / Н. В. Гоголь. 2-е изд. М., 1867. Т. 2. С. 266.
4. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. [Текст] / Н. В. Гоголь; под ред. Н. И. Коробки. СПб., 1911. Т. 3. С. 312; Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. [Текст]: в 5 т. / Н. В. Гоголь; под ред. Е. Аляцкого. СПб., 1902. Т. 2. С. 212; Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. [Текст]: в 8 т. / Н. В. Гоголь; под ред. А. Е. Грузинского, вступ. ст. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. 3. С. 100; Гоголь, Н. В. Собр. соч. [Текст]: в 6 т. / Н. В. Гоголь; под ред. Н. С. Ашукина, Ф. В. Переверзева, М. Б. Храпченко. М., 1937. Т. 3. С. 72.
5. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. / под ред. В. В. Гиппиуса. Т. 3. М., 1939. С. 213.

6. Гоголь, Н. В. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М., 1994. Т. 3–4. С. 507.
7. Гоголь, Н. В. Записная книжка: Рукопись [Текст] / Н. В. Гоголь // РГБ Ф. 74. К 6. Ед. хр. 1. Л. (220) 115.
8. Диляторская, О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» [Текст] / О. Г. Диляторская // Русская литература. 1984. № 1. С. 162.
9. Даляр, В. И. Пословицы русского народа [Текст]: в 3 т. / В. И. Даляр. М., 1993. Т. 2. С. 41.
10. Кузнецов, А. Н. Культурологические аллюзии в «Записках сумасшедшего» Гоголя [Текст] / А. Н. Кузнецов // Первые Гоголевские чтения. М., 2002. С. 90–91.
11. Там же. С. 92.
12. Золотусский, И. Час выбора: Статьи о русской литературе [Текст] / И. Золотуский. М., 1976. С. 209.
13. Там же. С. 210.
14. Там же. С. 211.
15. Там же. С. 218.
16. Там же. С. 218–219.
17. Новый большой французско-русский фразеологический словарь [Текст] / под ред. В. Г. Гака. М., 2005. С. 1062.
18. Статья А. Синеок «Носология Франца Кафки» опубликована на сайте «Франц Кафка», который представляет собой электронный вариант собрания сочинений писателя и содержит материалы, необходимые для изучения его наследия. Синеок, А. Носология Франца Кафки [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.kafka.ru/about/nos.htm>.
19. Новый большой французско-русский фразеологический словарь. С. 1063.
20. Ce qui plaît au nez, plaît à la bouche [Electronic resource] // Режим доступа: [http://www.culture.gouv.fr/public/mISTRAL/proverbe\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mISTRAL/proverbe_fr). Слово *la bouche* обозначает во французском языке не только рот, но и человека, который ест, едока.
21. Celui qui se coupe le nez, la face se défait [Electronic resource] // Режим доступа: [http://www.culture.gouv.fr/public/mISTRAL/proverbe\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mISTRAL/proverbe_fr). Слово *la face* имеет несколько значений и одно из них «честь, достоинство». См.: Англо-русский фразеологический словарь [Текст]: в 2 т. / сост. А. В. Кунин. М., 1967. Т. 1. С. 653.
22. Ce qui plait au nez, plait à l'estomac [Electronic resource] // Режим доступа: [http://www.culture.gouv.fr/public/mISTRAL/proverbe\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mISTRAL/proverbe_fr). Официальный сайт Министерства культуры Франции располагает базой данных пословиц, в которой можно осуществлять поиск по ключевому слову.
23. Новый большой французско-русский фразеологический словарь. С. 1061.
24. Диляторская, О. Г. Указ. соч. С. 163.
25. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 488.
26. Ровинский, Д. А. Русские народные картинки [Текст]: в 4 т. / Д. А. Ровинский. СПб., 1881. Т. 2. С. 423.
27. Там же. С. 423–424.
28. Там же. С. 447–448.
29. Там же.
30. Там же. С. 456–457.
31. Ровинский, Д. А. Русские народные картинки [Текст]: в 5 т. / Д. А. Ровинский. СПб., 1900. Т. IV. С. 313.

А. А. Моисеев

## «ЛЮДИ СОРОКОВЫХ ГОДОВ» В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»: К ПРОБЛЕМЕ РУССКОГО СКИТАЛЬЧЕСТВА

Мотив русского скитальчества в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» рассматривается через художественное осмысливание двух поколений дворянской интеллигенции. Автор статьи определяет типологические особенности образа русского скитальца, а также указывает общественно-политические, исторические и духовные предпосылки его появления. Особенное значение придается влиянию западноевропейских идей на рефлектирующее поколение либералов-идеалистов 40-х гг. XIX в. и социалистов-радикалов второй половины – конца XIX в.

Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» (1871–1872 гг.) отражает общественные процессы и настроения эпохи 60–70-х гг. XIX в., но, наряду с этим, в нем звучит и острышая полемика с «западниками» 40-х гг. того же столетия.

Данная статья посвящена исследованию образов романа, воплощающих «людей сороковых годов» в их соотношении с центральным действующим лицом Николаем Всеволодовичем Ставрогиным, и имеет своей целью определение системы персонажей, изучение той роли, что они играют для раскрытия типа «русского скитальца».

Внимание к данной проблеме обусловлено все возрастающим в последние годы интересом исследователей к персонажам «Бесов» Достоевского, занимающим важное место в его творчестве в целом.

В работах литературоведов (Н. Н. Наседкин, Б. В. Соколов, А. И. Сараскина и др.) выдвигается значимость женских персонажей в творчестве Достоевского как для осмысливания системы мужских образов, так и для раскрытия основной идеи произведения [1].

К проблеме русского скитальчества в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» обращались М. М. Бахтин, А. С. Долинин, В. А. Туниманов, Л. П. Гроссман и другие исследователи творчества Достоевского.

Отдельные аспекты проблемы рассматриваются в работах Ю. Н. Давыдова «Нравственное возрождение и судьбы России», К. А. Степаняна «Категория существования в романе “Бесы”», Л. И. Сараскиной «“Бесы”, или Русская трагедия».

Достоевский стремился воплотить в романе «Бесы» некую общность самого склада мысли, свойственного, по мнению автора, личности нескольких поколений русской «скитальнойской»

дворянской интеллигенции. Как известно, одно из определений «русский скиталец» принадлежит Ф. М. Достоевскому, оно развернуто и основано им в его знаменитой «Речи о Пушкине» (1880 г.). На торжественном заседании Общества любителей российской словесности 8 июня 1880 г., когда отмечался пушкинский юбилей, Достоевский особо выделил поэму «Цыганы», где, по его мнению, заложена глубокая, вполне русская мысль и где выражалось страдание и глубокое самосознание, присущее скитальнойской стихии русского духа: «В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отметил тип несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем... Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надолго у нас, в нашей русской земле, поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свою скитальчество и еще надолго, кажется, не исчезнут» [2].

Одной из величайших заслуг поэта Достоевский считал создание двух обобщающих типов, в которых, по его мнению, нашли свое воплощение главные особенности русского национального характера. Это, с одной стороны, Алеко (он же Онегин) и, с другой – Татьяна. Алеко – «гордый человек», благородный мечтатель, думающий о благе всего человечества. В его образе воплотились искания передовой русской общественной мысли.

Но если прежние Алеко уходили за цыганами, объяснял свою мысль Достоевский, то теперь они уходят в революцию, в социализм. Онегин, словно не находящий себе места скиталец, мечется по всей России. Такие, как он, – всюду неприкаянные, везде преследуемые своей ненужностью, всегда разочарованные в окружающей действительности.

Достоевский связывает появление типа скитальца с национальным расколом после Петровской реформы: в это время появляется в России сословие, отторгнутое от национальной почвы и позаимствованное западноевропейские идеи о самоценности личности, что привело к бездуховности. Он говорит об Онегине: «Правда, и он любит родную землю, но ей не доверяет. Конечно, слыхал и об родных идеалах, но им не верит. Верит лишь в полную невозможность какой бы то ни было работы на родной ниве, а на верующих в эту возможность... смотрит с грустною насмешкой» [3].

В Татьяне же писатель увидел подлинно национальный характер русского человека. Она лишена гордыни и свято выполняет нравственные законы, и прежде всего свой долг перед мужем и семьей.

МОИСЕЕВ Алексей Алексеевич – аспирант кафедры всемирной литературы Нижегородского государственного педагогического университета  
© Моисеев А. А., 2008

Достоевский, будучи «почвенником», был убежден, что традиции Запада чужды русской культуре, и считал влияние западной культуры на русскую самобытность главной причиной так называемой «оторванности от народа» русских людей, в частности молодежи, интеллигенции: «...Я, кажется, прямо ведь вывел, что «скитальцы» продукт исторического хода нашего общества, стало быть, не сваливаю же всю вину на них только одних лично и на их личные качества <...>. Именно тем, что все интеллигентные люди наши, известной исторической подготовкой, чуть не во все века нашей истории, обратились лишь в праздных белоручек, — тем и объясняется их отвлеченность и оторванность от родной почвы» [4].

В 60-е гг. XIX в. в общественной борьбе уже выдвинулись новые силы, представители которых не походили на привычных дворянских интеллигентов 40-х гг., некогда считавшихся передовой силой в русском обществе: созревало новое поколение Нечаевых, радикальных перемен, анархизма и переворотов, а их «предшественники» должны были отойти на задний план в революционном движении. Их словно сдали пылиться в архив именующие себя «новыми людьми» социалисты, впоследствии, как известно из истории России, уступившие дорогу революционерам-бомбометателям, цареубийцам. Путь от рефлексирующей теории к кровавой практике — путь революции, предугаданный писателем.

По мнению писателя, «духовная болезнь» русского общества конца 60-х — начала 70-х гг. XIX в. не возникла внезапно, а достаточно долго назревала, подготавливаясь предшествующими поколениями.

Для Ф. М. Достоевского русские «западники» и нигилисты восходят к общим европейским истокам. Западники (такие, как юрист К. Кавелин, историк Т. Н. Грановский) считали, что Россия — страна европейская и должна иметь общий путь развития с Западом, сохраняя при этом некоторые свои особенности. К ним примыкали мыслители более радикальных взглядов (например, Александр Герцен, считавший, что общество вполне может существовать без веры, заменив ее одним разумом).

Кроме того, на поколение 60-х гг., без сомнения, повлияли и идеалисты 30-х гг. XIX в.: в их числе члены известного кружка Н. В. Станкевича (М. Бакунин, И. Ключников, В. Красов и другие), чьи философско-эстетические взгляды и убеждения, выросшие на основе интереса к немецкому идеализму, нашли отражение в литературном процессе 30–50-х гг. (в творчестве И. С. Тургенева, А. И. Герцена).

Достоевский открывает, что русское скитальчество есть явление глубоко национальное, явление русского народного духа. О своем понимании

явления «русского скитальчества» он написал в «Дневнике писателя» за январь 1877 г. во второй главе, названной «Мы в Европе лишь стрюцкие» («Стрюцким» раньше называли пустого, подлого, ничтожного человека, в современном литературном языке оно устарело и встречается редко):

«...Вы начали с бесцельного скитальчества по Европе при алчном желании переродиться в европейцев, хотя бы по виду только. Целое восемнадцатое столетие мы только и делали, что пока лишь вид перенимали. Мы нагоняли на себя европейские вкусы, мы даже ели всякую пакость, стараясь не морщиться: «Вот, дескать, какой я англичанин, ничего без кайенского перцу есть не могу». <...> Затем, в половине текущего столетия, некоторые из нас удостоились приобщиться к французскому социализму и приняли его без малейших колебаний за конечное разрешение всесоветского единения, то есть за достижение всей увлекавшей нас доселе мечты нашей. <...> Стать русским — значит перестать презирать народ свой... Став самими собой, мы получим наконец облик человеческий, а не обезьяний. Мы получим вид свободного существа, а не раба, не лакея... нас сочтут тогда за людей, а не за международную обшмыгу, не за стрюцких европейцев, либерализма и социализма» [5].

На страницах «Бесов» доказательством тому может служить история жизни Степана Трофимовича Вефховенского, одного из главных действующих лиц романа.

В образе Степана Трофимовича автором подчеркивается предыстория «человека сороковых годов», на которые пришелся пик общественной активности персонажа, соотнесение ее с характером деятельности лидеров «западничества» в целом: «...одно время, — впрочем, всего только одну самую маленькую минуточку, — его имя многими тогдашними торопившимися людьми произносилось чуть не наряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского и только что начинавшего тогда за границей Герцена» [6].

Он считается «отцом» молодого поколения социалистов, исповедующих идеи всеобщего разрушения. Именно из его уст мы слышим изречение, что Россия есть «великое недоразумение» [7]. Вместе с тем он старается «не отставать от времени», поэтому делает вид, что интересуется сочинениями Токвилья (историка, социолога), но, в действительности же, увлекается романами так называемого «легкого чтения» Поля де Кока, которые («Парижская красавица», «Муж без жены» и другие, всего им написано более четырехсот произведений) были очень популярны в 40-е гг. в России, и Степан Трофимович тайно любит почитать их.

В заключительной главе романа «Последнее странствование Степана Трофимовича» Досто-

евским показано бегство героя, ведущее к последнему, неподдельному на фоне всех предшествующих «мечтаний», поступку, завершающемуся глубочайшим по смыслу и значению прозрением, и непосредственно связанному с концепцией странствия. Именно прозрение и смерть героя предполагают то понимание человеческой жизни, которое связано с темой «бегства», «странствия» в христианской культуре, в русской православной культуре и которое движет героем в последние дни его жизни. И «дети» и «отцы» на страницах романа, несмотря на разрыв между поколениями и нескрываемое пренебрежительное отношение первых ко вторым, все-таки смутно чувствуют нечто объединяющее их, что признал сам Степан Трофимович перед смертью: «Эти бесы, выходящие из больных и входящие в свиней – это все язвы <...> накопившиеся в нашей России за века. <...> Это мы, мы и те, и Петруша, и я... первый...» [8].

Степан Трофимович живет большую часть своей жизни в доме *Варвары Петровны Ставрогиной*, помещицы и матери Николая Ставрогина, которая держится за него, как за принадлежащий ей предмет. Их совместной идеей были «либеральные» светские вечера-встречи, на которых по обыкновению говорилось «о заменении русских букв латинскими, о полезности раздробления России по народностям с вольною федеративною связью, об уничтожении армии и флота, о восстановлении Польши по Днепр, о крестьянской реформе и прокламациях, об уничтожении наследства, семейства, детей и священников, о правах женщины и пр.» [9]

На подобных «вечерах» Варвары Петровны, придуманных главным образом из-за опасения отстать от моды, собиралась местная элита интеллигенции старшего поколения, а также молодежь, в лице Ивана Шатова к примеру, чьи редкие, но резкие высказывания, касающиеся злободневных вопросов о судьбе России, вызывали бурные дискуссии среди участников. В самой организации «вечеров» и темах, поднятых и обсуждаемых на них, тоже проявляется влияние «бесовства», охватившего представителей высшего общества в провинциальном городке, где разворачиваются события романа.

Губернаторша Юлия Михайловна Лембке также, как и Варвара Петровна, мечтает стать наставницей и защитницей молодого «прогрессивного» поколения, чьим представителем считает Петрушу Верховенского. Введенная им в заблуждение, а попросту использованная и обманутая, она с ужасом «прозревает» слишком поздно. Андрей Антонович фон Лембке, вслед за женой попал под влияние «бесов», допустил их разгул в городе и, тем самым, погубил свою карьеру. Беснующиеся революционеры без труда нашли

себе поддержку и оправдание у страдающих от отсутствия реального дела людей, таких, как супруги фон Лембке, направив их влияние в городской среде на осуществление своих разрушительных целей. Достоевский считал особо важным подчеркнуть «отцовство» в современном мире того состояния крайнего безверия, нравственной и идейной безответственности, которые губительно сказываются на окружающих.

Скиталец-аристократ, западник, представитель скитальческой интеллигенции, потерявший веру в Россию *писатель Кармазинов* – также тип скиталяца, представленный Достоевским в романе, человека, оторвавшегося от своих органических корней, аристократа, оторвавшегося от матери-земли и рискувшего идти своими путями: «Великий гений совсем отвык в Карлсруэ от отечества» [10]. Творения Кармазинова широко представлены в романе в пародийном пересказе хроникера, который высмеивает такие качества «великого писателя», как непонимание жизни, позерство, тщеславие, равнодушие к народу и нелюбовь к России. Он заигрывает с «деятельной» молодежью, стараясь доказать, что их многое объединяет, при этом явно побаиваясь опасных последствий, изо всех сил допытывается у Петра Верховенского, когда же ждать «революционного переворота», чтобы вовремя успеть скрыться из страны.

На празднике у супружеской пары Лембке, где Кармазинов должен был читать свое новое произведение перед публикой, скучающая молодежь, в свою очередь, отозвалась насмешливыми репликами в адрес его «творчества»: «Господи, какой вздор!», «Метил в ворону, а попал в корову», «Экое ведь самолюбие!», «Эк скуки наташили!» [11]

Придавая особое значение динамике борьбы идей героев с их врожденными склонностями, Достоевский выдвинул на первый план образ Николая Ставрогина, важнейшего среди остальных «беснующихся». Писатель представляет аллегорическое «бесовство» как силу, действующую в душе человека.

В образе *Николая Всеяловича Ставрогина* обнажаются духовно-психологические следствия современной жизни, в которой, если воспользоваться известными словами Ф. Ницше, «Бог умер». Сам он так формулирует коренную проблему своей веры: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога» [12]. «Преждевременно уставший человек», «пресыщенный человек», одиночка, пессимист, эротоман – подходящие характеристики для Ставрогина. Верховенский-старший сравнивает его с принцем Гарри. Матушка Варвара Петровна считает, что он, человек гордый, более всего похож на принца Гамлета. Подобное упоминание в «Бесах» шекспировских героев используется Достоевским для более полного раскрытия

характеров собственных персонажей, для упрощения их восприятия на страницах романа.

Степан Трофимович сравнивает Ставрогина с принцем Гарри не случайно: таким образом он проводит параллель с героем исторической хроники Шекспира «Генрих IV», который ведет разгульный и беспорядочный образ жизни, но затем становится благородным и мудрым правителем. Это своеобразная маска для общества, скрывающая истинное лицо Николая Ставрогина.

Он пытается найти веру рассудочным путем, что ему никак не удается. Особое состояние главного героя подмечает в романе Кириллов: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» [13]. Достоевский подчеркивал: убежденный атеист поднялся на более высокую ступень духовного развития, чем тот, для кого проблемы Бога не существует. Писатель полагал, что только в страдании человек может задуматься о своем предназначении и постичь его. Сам он не представлял мир без Бога, считая, что отклонение от него ведет к гибели личности, к людским бедствиям: «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» [14].

Таким образом, целостно рассмотрев через призму «скитальчества» систему образов романа «Бесы», имеющих отношение к 40-м гг., мы обнаружили, что все типы скитальцев объединяет, во-первых, идея «бесовства», во-вторых, то обстоятельство, что они все группируются вокруг главного героя Ставрогина и в разной степени связаны с ним сюжетно. Герои Достоевского несут в себе черты конкретно-исторических особенностей своей эпохи: состояние безверия, которое все более овладевало сердцами и умами людей, отсутствие крепкого морального стержня, мировоззрение «разрушения ради разрушения». Одной из причин формирования этих людей писатель считал идеи, заложенные в некоторых произведениях известных русских и западноевропейских общественных деятелей и писателей (в частности, упомянутых в романе Белинского, Грановского, Тургенева, спародированного в образе Кармазинова, а также Байрона, Поля де Кока, Фурье, Токевиля и других).

Достоевскому удалось показать процесс революционного «бесовства», начинавшегося невинным либерализмом в 30–40-е гг. XIX в., достигшего своего апогея в XX в. в тоталитаризме, диктатуре и не угасающего в наши дни. В глубине этой смуты и зародилось русское духовное скитальчество.

#### Примечания

1. Наседкин, Н. Н. Достоевский. Энциклопедия [Текст] / Н. Н. Наседкин. М., 2003; Соколов, Б. В. Расшифрованный Достоевский. Тайны романов о Христе. Преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья

Карамазовы [Текст] / Б. В. Соколов. М., 2007; Сараскина, Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение [Текст] / Л. И. Сараскина. М., 1990; Сараскина, Л. И. Федор Достоевский. Одоление демонов [Текст] / Л. И. Сараскина. М., 1996.

2. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. [Текст] : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. Л., 1984. Т. 26. С. 129–136.
3. Там же. С. 140.
4. Там же. С. 154–161.
5. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. [Текст] : в 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 20–23.
6. Достоевский, Ф. М. Бесы [Текст] / Ф. М. Достоевский. М.: Изд-во АСТ, 2001. С. 8.
7. Там же. С. 35.
8. Там же. С. 585.
9. Там же. С. 23.
10. Там же. С. 433.
11. Там же. С. 432–434.
12. Там же. С. 233–234.
13. Там же. С. 550.
14. Достоевский, Ф. М. Записные книжки [Текст] / Ф. М. Достоевский. М.: Вагриус, 2000. С. 53.

E. A. Тузова

#### МОТИВ «ГИБЕЛИ ЗВЕРЯ» В ЛИРИКЕ В. ХЛЕБНИКОВА И Н. ГУМИЛЁВА

В статье впервые рассматривается значимый для поэтического сознания Н. Гумилёва и В. Хлебникова мотив. Общность выполняемых указанным мотивом функций не только позволяет констатировать сближение художественных систем двух очень разных поэтов, но и иллюстрирует характерную для начала XX в. тенденцию к философскому осмысливанию истории и культуры, к мышлению символами и архетипами.

Начало XX в. характеризовалось пристальным вниманием к поэтике мифа, к богатству его выразительных и изобразительных возможностей. Мифологические образы и мотивы пронизывают всю культуру эпохи модерна, более того, предметом мифотворчества нередко становится сама жизнь. Трудно найти представителя искусства того периода, который не отдал бы в своем творчестве дани мифологизаторству, не прибегнул бы к использованию архетипов или «символов-мифов». В наибольшей степени стремление перерабатывать мифы и творить новую индивидуальную мифологию было свойственно символистам. Миф в художественно-философском сознании символистов играл ключевую роль. Закономерно, что большой интерес к мифологии проявляли Н. С. Гумилёв и В. В. Хлебников, испытавшие в свое время серьёзное влияние символизма.

Работы, направленные на исследование мифологической составляющей в творчестве В. Хлеб-

ТУЗОВА Елена Александровна – аспирант кафедры русской литературы Пермского государственного университета

© Тузова Е. А., 2008

никова и Н. Гумилёва, исчисляются десятками, и в то же время некоторые аспекты мифа в их произведениях (поэзии, прозе, драматургии) продолжают оставаться неизученными. В известных нам исследованиях, посвященных сопоставлению идейно-тематического содержания произведений Гумилёва и Хлебникова [1], указанный мотив основой для сравнения не является.

Отправной точкой для сопоставления мотива «гибели зверя» в лирике Гумилева и Хлебникова могут служить строки из двух их стихотворений, написанных в одном и том же 1911 г.

У Хлебникова: «Уж не одно тысячелетье, // Когда гонитель туч суровый Вырфей // Гнал птиц лететь мохнатой плетью, Птицы тебя знали, летя над Сибирью, // Тебя молнии били, твою шкуру секли ливни, // Ты знал рёвы грозы, ты знал свисты мышней, Но как раньше сверкают согнутые бивни // Ниже упавших на землю ушей» [2] («К трупу мамонта»).

У Гумилёва: «Там, в далёкой Сибири, где плачет нурга, // Застыдают в серебряных льдах мастодонты, // Их глухая тоска там колышет снега, // Красной кровью – ведь их – зажжены горизонты» [3] («Современность»).

Очевидно, что здесь мы наблюдаем не просто перекличку на уровне отдельных образов, но почти буквально совпадение, фактически цитирование. Совпадает главный «герой» описания (мамонт и мастодонт – название одного и того же животного), совпадает место действия (Сибирь) и, наконец, совпадает судьба мамонта: он гибнет и гибнет от холода (у Гумилёва о застывании сказано прямо, у Хлебникова смерть от холода подразумевается). Истолкование мотива гибели зверя (в данном случае замерзания мамонта-мастодонта) невозможно без обращения к литературно-историческому контексту.

Вообще «палеонтологическая» тема была в большей мере характерна для поэтов-акмеистов, чем для какого бы то ни было другого течения в Серебряном веке. Пробуждение интереса к древним доисторическим существам: мамонтам, ящерам и пещерным тиграм – особенно сильно сказалось в творчестве М. Зенкевича, который в 1912 г. выпустил книгу «Дикая порфира», где воссоздавал ту самую предледниковую эпоху, когда на земле хозяйствами мастодонты, махайродусы и гигантские ящеры, а немногочисленные люди ютились в холодных пещерах. «Косматые – с загнутыми клыками – // Пасутся мамонты у моцных рек, // И в сумраке пещер под ледниками // Кремень тяжёлый точит человек...» [4] («Тёмное родство», 1911). Н. Гумилёву, разумеется, были известны произведения Зенкевича. Скорее всего, и Хлебников был знаком с этим и рядом других стихотворений из «Дикой порфiry» [5]. Однако вопреки большему внешнему

совпадению с Зенкевичем, функционально образ мамонта у Хлебникова ближе, по нашему мнению, мастодонту Гумилёва, поскольку для поэта-футуриста важно было не столько воссоздать колорит какого-нибудь мезозоя или кембрия, сколько рассмотреть мировой исторический процесс: от истоков до современности, чего у Зенкевича не происходило.

Мамонт после 1911 г. появляется в творчестве Хлебникова регулярно. Как и большинство центральных образов в художественной системе В. Хлебникова, этот образ неоднозначен. С одной стороны, мамонт – воплощение мощи, могущества, воинственной силы, которыми поэт восхищается. В стихотворении «К трупу мамонта», которое цитировалось выше, поэт любуется исполненным животным, чье величие сохраняется на протяжении тысячелетий. С другой – в более поздних произведениях сила мамонта ассоциируется у поэта с гибеллю, войной, убийствами. Фактически мамонт олицетворяет ненавистную для поэта войну, на что обращает внимание В. П. Григорьев [6].

Подобная противоречивость трактовки может вызвать недоумение, однако, по нашему предположению, и в первом и во втором случае ядро образа составляет связь мамонта с прошлым, с историей, и это ядро остаётся неизменным. Прошлое может быть величественным, а может и ужасным (война для Хлебникова всегда пережиток прошлого, в будущем ей нет места), но оно прошлое и обречено кануть в небытие, давая дорогу будущему.

Особенно наглядно соотнесённость мамонта с прошлым проявляется в стихотворении «Жизнь», написанном в начале 1919 г.: «Он умер, подымая бивни, // Опять на небе виден Хорс. // Его живого знали ливни – // Тенеръ он глыба, он замёрз» [7]. Как это часто происходит у Хлебникова, в стихотворении «Жизнь» осуществляется приём автоцитирования, происходит отсылка к другим, более ранним текстам поэта, но и сближение с Гумилёвым становится здесь особенно заметным. В стихотворении 1911 г. само название «К трупу мамонта» лишало произведение налёта трагичности: мамонт был явлен читателю уже мёртвым и мёртвым довольно давно, «уж не одно тысячелетье». А в стихотворении 1919 г. мы как будто становимся свидетелями его гибели («*Его живого знали ливни – тенеръ он глыба, он замёрз*»), и это напоминает непосредственное изображение гибели огромных зверей из текста Гумилёва. В произведении последнего большинство глаголов, относящихся к мастодонтам, стоит в настоящем времени («плачет», «застыдают», «колышет»), что подчёркивает именно «современность» проходящего.

Образ мамонта в стихотворении Хлебникова «Жизнь» значительно усложнён, можно сказать, антиномичен. Он соединяет в себе мощь прошедшего и его обречённость, становится своеобразной эмблемой, символом гибнущего мира. Для Хлебникова разворачивающиеся на его глазах исторические драмы сродни природным катаклизмам, приведшим к гибели «цивилизации» огромных мамонтов. Но эти процессы, по размышлению Хлебникова, настолько же естественны, насколько неуправляемы.

Стихотворения «Жизнь» Хлебникова и «Современность» Гумилёва являются знаковыми в творчестве двух поэтов. Первое представляет собой классический образец историко-философской лирики Хлебникова, второе – своеобразная эстетическая декларация Гумилёва. Предметом осмыслиения и в том и в другом случае оказывается история, но она рассматривается под разными углами зрения. Хлебникова интересует история своей страны в контексте мировой истории, Гумилёва занимает история мировой культуры и литературы. Мамонт-мастодонт выполняет в двух текстах сходную функцию – он олицетворяет детство человечества, полулегендарную древнюю эпоху, самое начало истории или дажеprotoисторию мира. А гибель мамонта символизирует смену эпох, переход от доисторической стадии к исторической, от состояния дикости и природности к культуре и цивилизации. Смерть мамонта – это развернутая метафора гибели «старого мира», появление её в лирике двух поэтов кажется вполне закономерным, если учесть, что животные в мифологическом сознании, в разветвлённой системе мифов разных народов очень часто мыслились как первопредки человека, как дочеловеческий этап в истории мирового развития [8].

Гибель мамонта и у Гумилёва, и у Хлебникова означает гибель прошлого, но отношение к прошлому как таковому у поэтов различно. Хлебников – поэт-футурист, все его надежды и чаяния связаны с будущим, с поступательным движением истории к «золотому веку», к городу будущего. В прошлом он обнаруживает слишком много зла и несправедливости, прошлое скрывает «проклятый триумвират» войны, голода и власти. Для Гумилёва же прошлое овеяно обаянием культуры, с которой поэт ощущает органическую связь. Прошлое в поэтическом мире Гумилёва сопряжено с важнейшей для акмеизма категорией общекультурной памяти. Мотивы возвращения в прошлое, воспоминаний являются ведущими в очень многих произведениях поэта. Размышления о сменах эпох в стихотворении «Современность» навеяно волшебными гекзаметрами Гомера: «Я закрыл “Илиаду” и сел у окна...». Лирический герой Гумилёва тоскует по ушедшей культуре, мифологизирует современную действитель-

ность в соответствии с античной традицией: «Я так часто бросал испытующий взор // И так много встречал отвечающих взоров, // Одиссеев во мгле пароходных контор, // Агамемнонов между трактирных маркеров» [9].

Несмотря на то, что в отличие от Хлебникова Гумилёв к образу мастодонта более не обращается, в его позднем творчестве можно обнаружить мотив «гибели дракона», близкий мотиву «гибели мамонта». Следует отметить, что образы дракона и мамонта не так уж далеки, как это может показаться на первый взгляд. Во-первых, и дракон и мамонт выступают в текстах как животные «доисторические», предшествующие стадии цивилизации, человеческому этапу в истории. В этом смысле они оба могут быть названы хтоническими. Во-вторых, в русском фольклоре змееподобные чудовища зачастую наделялись хоботом, то есть слоновьим, а значит, характерным и для мамонта, атрибутом. Так, в былине «Добриня и Змей» о чудовище говорится: «А как летит Змеище Горынище // О тыхех двенадцати о хоботах» [10]. Хобот здесь имеет значение не слоновьего носа, а хвоста змеи [11], но совпадение названий указывает и на совпадение восприятия этих двух частей тела, и, следовательно, на сходство между самими животными. Однако самым главным основанием для отождествления «мотива гибели мастодонта» и «мотива гибели дракона» оказывается общность выполняемых ими в тексте функций. Например, в «Поэме начала» Гумилёв изображает ситуацию своеобразной смены культурно-исторических парадигм, и на этот раз древний мир олицетворяет дракон. Умирающий змей должен передать свои тайные знания жрецу: «И я знаю, что заповедней // Этих сфер, и крестов, и чащ, // Пробудившись в свой день последний, // Нам ты знанье своё отдашь» [12]. Эра владычества могучего ящера сменяется эрой владычества людей, и смерть дракона должна обозначить окончательное и повсеместное торжество человеческой расы: «И уставили непреклонно в муть уже помутневших глаз // Умирающего дракона, // Повелителя древних рас. // Человечья теснила сила // Нестерпимую ей судьбу...» [13]. Дракон в «Поэме начала» представлен как величественное, гордое и могучее существо, не желающее делиться тайным знанием с «тварью с кровью горячей, не умеющей сверкать». Легендарная эпоха, которая уходит вместе с её живым воплощением, драконом, полна и для Гумилёва, и для героя поэмы, жреца, волшебства, магии и тайн.

Образы дракона и мамонта играют в двух произведениях Гумилёва одинаковую роль: они олицетворяют древний гибнущий мир, никогда не принадлежавший человеку и поэтому особенно привлекательный. Сходство между двумя образа-

ми обнаруживается и в упоминании необходимости символического кровопролития, которое знаменует переход от одной эпохи к другой. Правда, в первом случае кровь проливают мастодонты ради того, чтобы загорелись горизонты новой жизни и нового мира, а во втором – свою кровь вынужден отдать жрец, чтобы вместе с драконом не погибло священное знание, но общность ритуального содержания ситуации бросается в глаза: «*Красной кровью – ведь их – зажжены горизонты*» [14]; «*Капли крови из свежей раны // Потекли, красны и теплы, // Как ключи на заре багряной // Из глубин меловой скалы. // Дивной перевязью священной // Заалели её струи! // На мерцании драгоценной // Золотеющей чешуи*» [15].

Ритуальное кровопролитие в стихах Гумилёва естественным образом ассоциируется с ритуальным жертвоприношением, необходимым элементом многих обрядов.

В ряде произведений Хлебникова также присутствует мотив символического жертвоприношения, знаменующего переход из одного состояния мира в другое, обозначающего собой границу культурных эпох. Этот мотив рассматривает Е. Фарыно на примере убийства коня быком в стихотворении «Кусок» [16].

И Хлебников, и Гумилев подчёркивают противостояние человека и древнего зверя, их борьбу, но в отношении Гумилёва к искупаемому чудовищу больше восхищения, сочувствия и поэтизации (особенно в случае с драконом). Логично, что мастодонт, зверь могучий, но не вполне «эстетичный», передаёт в его творчестве свои функции дракону, существу величественному и загадочному, но, что ещё важнее, намного более востребованному мировой литературой и культурой. Дракон теснее связан с мифологией, в том числе литературной, в качестве примера можно привести змееборческий миф, один из самых востребованных в Серебряном веке. Дракон является персонажем многочисленных сказок, легенд, романов, стихотворений. С образом дракона в лирике Гумилёва соединено представление о поэзии, фантастике, творчестве, волшестве. У Хлебникова, напротив, мамонт вытесняет змея и его вариант, дракона. В 1910 г. Хлебниковым написана поэма «Змей поезда», но ведущим мотив змееборчества в художественной системе Хлебникова не становится, и само упоминание змеи встречается достаточно редко.

Рассмотрев мотив «гибели зверя» в лирике В. Хлебникова и Н. Гумилёва, мы можем заключить, что в их художественных системах за этим мотивом закрепилось устойчивое значение ухода прошлого, его гибели, или, если использовать современную терминологию, значение смены одной культурно-исторической парадигмы другой.

Олицетворение истории в образе мамонта (мастодонта) или дракона объясняется тяготением

Гумилёва и Хлебникова в своих произведениях к художественно-мифологическому обобщению, к мышлению символами и архетипами, что было в целом свойственно культуре модерна.

Ориентацией футуристов на осмысление истории общества и приоритетом культуры в поэтическом мировидении акмеистов можно объяснить вариативность мотива «гибнущего зверя». Мамонт фигурирует у Хлебникова и актуализирует преимущественно исторический аспект его художественной философии, дракон появляется у Гумилёва и подчёркивает значимость в его поэзии общекультурной составляющей. Мотив «гибели зверя» у Хлебникова наполняется конкретно-историческим содержанием. В его стихотворении «Жизнь» гибнет не просто мир, а под воздействием революционных изменений разрушается старая царская Россия. Гумилёв свои размышления о трансформациях в культуре к современным ему историческим событиям никак не привязывает.

#### Примечания

1. См: Иванов, Вяч. Вс. Два образа Африки в русской литературе начала XX века: Африканские стихи Гумилёва и «Ка» Хлебникова [Текст] / Вяч. Вс. Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 279–287; Бафан, Х. Поэтика русской литературы начала века [Текст]: сборник: авториз. пер. с англ. / Х. Бафан; предисл. Н. В. Котрелева; общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата. М., 1993. С. 177.

2. Хлебников, В. Собрание сочинений [Текст] / В. Хлебников. Т. I. Стихотворения. СПб., 2001. С. 142. Дальнейшее цитирование осуществляется по указанному изданию.

3. Гумилёв, Н. С. Стихи; письма о русской поэзии. М., 1989. С. 146. Всё дальнейшее цитирование осуществляется по указанному изданию.

4. Цит. по: Серебряный век русской поэзии [Текст] / сост., вступ. ст., примеч. Н. В. Банникова. М.: Прогресс-Пресс, 1993. С. 219.

5. О влиянии поэтических принципов М. Зенкевича и Нарбута на художественную систему футуристов см.: Васильев, И. Е. Русский поэтический авангард начала XX века [Текст] / И. Е. Васильев. Екатеринбург, 1999. С. 88–89.

6. Григорьев, В. П. Примечания [Текст] / В. П. Григорьев // В. Хлебников. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 694–695.

7. Хлебников, В. Указ. соч. С. 250–251.

8. См.: Топоров, В. Н. Животные [Текст] / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Т. I. А–К. М., 2000. С. 440.

9. Гумилёв, Н. С. Указ. соч. С. 146.

10. Былины. Русские народные сказки. Древнерусские повести [Текст]. М., 1979. С. 65. (Библиотека мировой литературы для детей. Т. I.)

11. См.: Даль, В. И. Хобот [Текст] / В. И. Даль // Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4: Н–В. СПб., 1996. С. 555.

12. Гумилёв, Н. С. Указ. соч. С. 349.

13. Там же. С. 350.

14. Там же. С. 146.

15. Там же. С. 352.

16. Фарыно, Е. «Кусок» Хлебникова: Опыт интерпретации [Текст] / Е. Фарыно // Acta historicae litterarum hungaricarum. Т. 19. Szeged / Acta Univ. szegediensis. 1983. Р. 125–151.

E. P. Авилова, Р. А. Нурмухамедова

## А. БАШЛАЧЕВ И Т. КИБИРОВ: ПРИНЦИПЫ КОНСТИТУИРОВАНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА

В статье сравниваются разные формы модернистской лирической субъективности (на примере поэзии Т. Кибирова и А. Башлачева). Особенное внимание автор уделяет структурным особенностям картины мира поэтов. Интерпретации лирического субъекта в поэзии Т. Кибирова и А. Башлачева основаны на сравнительном и типологическом анализе жанра, типа интертекстуальности и специфике диалогизма. Автор статьи приходит к выводу, что основными особенностями лирических субъектов избранных поэтов являются: тесная связь лирического субъекта с культурной памятью эпохи, обусловленность ролевой маской и собственно лирическим «я», конституирование лирического субъекта через систему интертекстуальных отсылок и заимствований, внутренняя диалогичность лирического субъекта.

Творчество Тимура Кибирова и песенная поэзия Александра Башлачева в настоящее время не нуждаются в представлении – их стихи стали своеобразным индикатором постсоветской (или в другой терминологии – постиндустриальной) эпохи. Несмотря на то, что Кибиров – поэт-концептуалист, а Башлачев – представитель авторской песни, в их поэзии много типологически сходного. Эта схожесть была отрефлексирована самим Башлачевым, который одну из своих песен («Петербургская свадьба») посвятил именно Тимуру Кибирову [1].

Структурное подобие двух поэтических систем прослеживается, прежде всего, на мировоззренческом уровне, связанном с концепцией личности, сформировавшейся в кризисную эпоху. Эта концепция человека, оказавшегося на «разломе» между двумя эпохами, в поэзии указанных авторов отражается на уровне организации лирической субъективности. Поэтому цель нашей статьи – выявить основные типологические сходные черты лирического субъекта в поэзии Т. Кибирова и в песенном творчестве А. Башлачева.

---

**АВИЛОВА Елена Равильевна** – аспирант кафедры русской филологии Якутского государственного университета;  
**НУРМУХАМЕДОВА Роза Абдурахимовна** – преподаватель кафедры филологических дисциплин Международного независимого эколого-политологического университета

© Авилова Е. Р., Нурмухамедова Р. А., 2008

Главной особенностью лирического субъекта Кибирова и Башлачева является его *тесная связь с культурной памятью эпохи*. При этом память предстает в текстах этих авторов не просто как набор мотивов и образов, но как конституирующий фактор для лирической субъективности. В этом контексте лирический субъект как Кибирова, так и Башлачева оказывается «сотканным» из цитат и культурных аллюзий. Память оказывается неким смысловым полем, в рамках которого функционируют лирические субъекты. Ср., например, в стихотворении Кибирова «Художнику, Семену Файбисовичу»:

*В общем-то нам ничего и не надо!  
В общем-то нам ничего и не надо –  
только бы, Господи, запечатлеть  
свет этот мертвенный над автострадой,  
куст бузины за оградой детсада,  
трех алкашей над речкою прохладой,  
белый бюстгальтер, губную помаду  
и победить таким образом Смерть! [2]*

В песнях А. Башлачева также обнаруживаем множество цитат и культурных аллюзий на советскую действительность. Этот культурный пласт так же, как и у Кибирова, «одомашнивается» и становится «личным» прошлым героя. При этом некоторые из цитат лирически обыгрываются, в связи с чем советские бюрократические штампы оказываются подходящим материалом для выражения эмоций лирического героя Башлачева. Ср. в песне «Новый Год»:

*В этом году я выбираю черта.  
Я с ним охотно чокнусь левой рукой.  
Я обзываю восемьдесят четвертый  
Годом серьеznых мер по борьбе с тоской [3].*

Такой способ конституирования лирического субъекта оказывается важным и в рецептивном плане, то есть авторская установка на общую память влияет не только на специфику лирического героя, но и на структуру предполагаемого адресата; читатель Кибирова и слушатель Башлачева должны обладать «фоновым» знанием, для того чтобы правильно воспринимать тексты. Рецептивный фактор в этом случае начинает играть конструктивную роль: текст создает аудиторию «по образу и подобию своему» [4].

Лирическая субъективность в творчестве этих авторов связывается также с *жанровым уровнем*. В некоторых случаях лирический герой фактически оказывается обусловлен жанром. В этом плане интересно заметить, что в тексты Кибирова проникает жанр песни (ср., например, поэму «Сквозь прощальные слезы», полностью построенную на «песенном» коде), а в текстах Башлачева возникают первичные речевые жанры («слет-симпозиум», репортаж). Как правило, лирический герой этих текстов максимально отстраняется от полюса автор и приближается к роле-

вой маске. Так, у Кибирова в указанной поэме, ориентированной на жанр песни, появляется именно «ролевой герой», который оказывается «голосом» советской эпохи. Ср.:

Эх ты волюшка, горькая водка,  
под бушлатиком белая вошь,  
эх дешевая фотка-красотка,  
знаю, падла, меня ты не ждешь [5].

Подобную картину наблюдаем и в некоторых песнях Башлачева. Так, в песне «Слет-симпозиум» лирический герой оказывается обусловленным первичными жанровыми факторами, в связи с чем ролевая маска конструируется из типичных для «жанра» симпозиума штампов. Ср.:

И все же доложу я вам без преувеличения,  
<...>

Событием высокого культурного значения  
Стал пятый слет-симпозиум районных городов.

Отметим, что в этом тексте также отчетливо прослеживается влияние лирики Высоцкого, для которой ролевой тип лирической субъективности традиционен.

Однако, несмотря на присутствие ролевого начала, поэзия Кибирова и Башлачева тяготеет к лиричности, в результате чего в некоторых текстах обнаруживаются смысловые «колебания» между ролевой маской и собственно лирическим «я».

Так, главная особенность лирических субъектов Кибирова и Башлачева – их внутренняя амбивалентность, противоречивость, двунаправленность. Эта «двуликость» обусловлена, на наш взгляд, самой исторической ситуацией: и Кибиров, и Башлачев оказались на стыке двух эпох, на границе их разлома. Это инспирирует двойственность их лирических субъектов: с одной стороны, поэтическая реализация осуществляется через знаковые литературные и бытовые клише эпохи, (думается, что этот метод был частично инспирирован советской реальностью, которая была насквозь мифологична и знакова), а с другой стороны, эти знаковые цитаты наполняются предельно личным смыслом.

Лирический субъект Кибирова, например, обнажает «феноменологические» механизмы работы идеологического языка, когда главным референтом знака становится не пустота (как думают современные теоретики постмодернизма), а человеческое сознание.

Что касается Башлачева, то у него тоже «идеологический мусор» может служить средством выражения лирической субъективности. Ср., например, песню «Подвиг разведчика», где сквозь советские штампы прорывается пронзительная лиричность:

Сосед Бурштейнстыдливо бил соседку.  
Мы с ней ему наставила рога.  
Я здесь ни с кем бы не пошел в разведку,  
Мне не с кем выйти в логово врага.

Один сварил себе стальные двери.

Другой стишки кропает до утра.

Я – одинок. Я никому не верю.

Да, впрочем, видит Бог, невелика потеря... [6]

Отсюда главная особенность лирических героев рассматриваемых поэтов: их специфика заключается в том, что лирический субъект выражает напряжение между языком и сознанием, которое инспирировано попыткой абстрактному знаку – слову – придать максимальную личную конкретность. В этом плане Кибиров противостоит постструктуралистским доктринаам, постулирующим «смерть субъекта», когда любое сознание представляет собой контаминацию цитат и клише, отрицающих всякую персональную индивидуальность. Башлачев же отрицает идеологические лозунги и догмы, уничтожающие человеческую личность.

В связи с этой принципиальной двойственностью «формальные» и «биографические» определения лирического структуры в творчестве Кибирова и Башлачева не работают. Их лирические герои – это не просто «автобиографическое зеркало» или «объективированный прием», это – феноменологическое слияние авторского сознания и языка, поэтому анализировать субъектную структуру лирики Кибирова и Башлачева необходимо именно с точки зрения диалектики этих взаимоотношений.

Другая общая особенность лирических субъектов в творчестве Кибирова и Башлачева заключается в том, что важную роль в *создании образа лирического героя играет прием интертекстуальности*.

Цитаты, с помощью которых создается обобщенный образ лирического героя, как правило, апеллируют сразу к нескольким источникам, обретая семантический полифонизм. Так, лейтмотивное обращение «Спой же песню...» / «Спой мне...» в поэме «Сквозь прощальные слезы» отсылает сразу к двум источникам. Во-первых, к есенинскому зачину «Кабацкого цикла» «Пой же пой на проклятой гитаре...» [7] (совпадающей, кстати, с ритмическим рисунком поэмы Кибирова. Ср.: «Спой же мне песню мне, Глеб Кржижановский! // Я сквозь слезы тебе подпою...»). Во-вторых, зачины глав кибировской поэмы отсылают к названию известной песни М. Исаковского «Спой мне, спой, Прокошина...».

В лирике Башлачева интертекстуальность также оказывается важным структурообразующим элементом для создания образа лирического героя. Причем иногда лирический субъект Башлачева оказывается дважды закодированным. Так, в триптихе «Слыша В. С. Высоцкого» лирический герой Башлачева создается, с одной стороны, через проецирование образа Высоцкого на лирическое «я» триптиха, а с другой стороны, – через использование цитат из творчества барда. При

этом цитация в триптихе играет не только структурообразующую роль (является средством организации художественного текста), но и роль, условно говоря, «интерпретативную», то есть является средством создания «обобщенного образа» цитируемого поэта, Владимира Высоцкого.

На то, что создание образа Высоцкого является одной из художественных задач Башлачева, указывает тот факт, что Башлачев в своем тексте использует цитаты не только из песенного творчества Высоцкого, а и цитаты, которые прямого отношения к поэзии Высоцкого не имеют, но характеризуют его с точки зрения биографии. Так, в конце первой части триптиха Башлачев указывает на знаменитый фильм «Место встречи изменить нельзя», в котором Высоцкий играл главную роль:

*И опять молоко по груди, по губам....  
И нельзя изменить место встречи.*

Другой пример находим в третьей части триптиха:

*– Быть – не быть? В чем вопрос, если быть не могло по-другому!*

Эти строки, с одной стороны, представляют измененную цитату из «Гамлета», а с другой стороны, они являются аллюзией на факт биографии Высоцкого: Высоцкий играл роль Гамлета в Театре на Таганке.

Конституируя образ своего лирического героя посредством цитат из творчества Высоцкого, Башлачев создает своеобразный метатекст его поэзии. При этом Башлачев использует один из принципов цитации самого Высоцкого: Башлачев работает не с текстом-оригиналом как таковым, а с отражением этого текста в социокультурном сознании. С этим связан тот факт, что Башлачев в своем тексте использует только знаковые, хорошо знакомые тексты, чтобы у сл�ушателя/читателя на основе свода известных «культурных» цитат возник обобщенный образ поэта (так Башлачев цитирует такие знаменитые песни Высоцкого, как «Корабли», «Он не вернулся из боя», «Чужая колея», «Прощание с горами», «Песня истребителя ЯК-40» и др.).

Именно поэтому текст триптиха строится не только как художественный диалог двух поэтов – Высоцкого и Башлачева, но в этот диалог также вовлекается еще и слушатель. Диалог становится полилогом: цитаты в тексте могут прочитываться не только с точки зрения взаимодействия двух художественных систем, но и с точки зрения «включенности» в текст сознания реципиента. При этом слушатель становится посредником, своего рода медиумом, между двумя художественными системами, поскольку является «хранителем» ментонимических знаков «другого текста», цитат.

Лирический субъект триптиха, таким образом, становится неким объединяющим, «соборным»

началом – он на уровне цитат «соединяет» лирических героев двух поэтов и имплицитно включает в себя воспринимающее сознание. Поэтому вполне закономерно, что в заключительной части триптиха возникает мотив *хорового пения*:

*Я, конечно, спою. Я, конечно, спою.*

*Но хотелось бы хором.*

*Хорошо, если хор в верхней ноте подтянет, подтянется вместе с тобою.*

*Кто во что, но душевно и в корень, и корни поладят с душой.*

Таким образом, лирические герои Кибирова и Башлачева не всегда «воплощаются» через прямое авторское слово, что ведет не только к их амбивалентности на содержательном уровне, но и к «внутренней» диалогичности, которая возникает через сложную систему отношений с текстами других авторов. Формально эту диалогичность лирических героев можно объяснить диалогичностью «своего-чужого» слова, его внутренней противоречивостью, двунаправленностью, ориентацией на «чужой» текст и направленностью на свой текст, которая всегда подразумевает «выражения отношения» к чужому тексту.

Итак, в лирике Кибирова и Башлачева формируется типологически сходный тип лирического субъекта, что связано не только с взаимовлиянием авторов друг на друга, но с одинаковым набором ценностных установок, сформированных сложной переходной эпохой. При этом сходная картина мира ведет к структурно сходным приемам выстраивания лирической субъективности (*тесная связь лирического субъекта с культурной памятью эпохи, обусловленность ролевого героя жанром, «колебания» между ролевой маской и собственно лирическим «я», конституирование лирического субъекта через систему интертекстуальных отсылок и заимствований, «внутренняя» диалогичность лирического субъекта*). Такое структурное сходство объясняется тем, что Кибирову и Башлачеву удалось выразить кризисное мироощущение личности, живущей на грани эпох, в пространстве культурного вакуума, когда старая мировоззренческая система в силу исторических причин оказалась практически разрушенной, а новая еще не сформировалась.

#### Примечания

1. См.: Башлачев, А. Время колокольчиков [Текст] / А. Башлачев. М., 1990. С. 25.
2. Цит. по: [www.lib.rin.ru](http://www.lib.rin.ru) [Электронный ресурс].
3. Башлачев, А. Указ. соч. С. 19.
4. Лотман, Ю. М. Текст и структура аудитории [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 169.
5. Кибиров, Т. «Кто куда, а я в Россию...» [Текст] / Т. Кибиров. М., 2001. С. 42.
6. Башлачев, А. Указ. соч. С. 36.
7. Есенин, С. Сочинения [Текст] : в 2 т. / С. Есенин. Т. I. М., 1990. С. 130.

P. A. Нурумхамедова

## ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ ТИМУРА КИБИРОВА И ДИСКУРС ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭЗИИ

В статье выдвигается гипотеза, что поэзия Тимура Кибирова, традиционно относимая критиками к концептуалистскому направлению, по сути дела не соответствует основным установкам постмодернизма. Эта мысль доказывается посредством анализа феномена лирической субъективности. Автор приходит к выводу, что лирический герой Кибирова – это не просто «автобиографическое зеркало» или «объективированный прием» (что характерно для постмодернистского дискурса), это феноменологическое слияние авторского сознания и языка своего времени, поэтому анализировать субъектную структуру лирики Кибирова необходимо именно с точки зрения диалектики этих взаимоотношений.

Творчество Тимура Кибирова – яркий факт современной русской словесности. Традиционно его произведения относят к концептуальному направлению постмодернистской поэзии [1]: не случайно Кибиров является одним из ведущих авторов концептуалистских сборников «Личное дело №» (М., 1991), «Личное дело-2» (М., 1999). Но при этом многие исследователи попутно отмечают, что от концептуалистских установок Кибирова отличает положительный телеологический пафос [2].

Главная особенность русского концептуализма – это то, что объектом художественного исследования становится не язык, а отношение к языку автора [3], и поэзия в этом случае теряет свой традиционный статус и превращается в подобие акции – яркий пример «квазипоэт» Пригов, художественная задача которого – проверить на прочность все возможные дискурсы. Естественно, такая установка ведет к тотальному ироническому негативному пафосу, отрицанию любого «идеологически однозначного» языка, а следовательно, и к отрицанию авторства.

М. Айзенберг полагает, что «концептуалист в известном смысле жертвует собой, то есть своей авторской единственностью, идентичностью. На месте одного автора оказывается множество авторов-персонажей, вместо одного личного языка – множество чужих языков». Это приводит к тому, что лирический герой в концептуальных стихах часто превращается в персонаж. «Персонажность» концептуальной лирики инспирируется не только особым отношением к языку, его «опредмечиванием», но и новым, авангардистским, типом «художественного поведения»,

когда реальный биографический автор становится своим собственным персонажем, что приводит к созданию личного творческого мифа. Дмитрий Александрович Пригов, один из самых ярких современных концептуалистов, в одном из on-line интервью заметил по этому поводу: «Дело в том, что с определенного момента художник намыливает собственный миф и работает уже на него и в пределах его. И есть определенное мужество, и необходимость подобного мужества – стоять на этом месте, поскольку в других местах намыть новый миф за оставшееся время не представляется возможным. Это род гордыни и смирения одновременно» [4]. Для творчества Пригова определяющим является негативистский пафос, который заключается в онтологическом стремлении художника ускользнуть из-под власти любого культурного и бытового языка.

Это приводит к тому, что, в конечном счете, лирический субъект в постмодернистских произведениях, в частности в творениях того же Пригова, постулируя свою абсолютную независимость от идеологической власти языка, становится «пустотным». Причем «пустотность» лирического субъекта Пригова – это не возможность множества смыслов, а полное негативистское отчуждение от любого смысла. Лирический субъект в поэзии Пригова – это постмодернистская *авторская* маска, под которой скрывается пустота.

Возникает парадокс: полное отсутствие самоидентификации, отчуждение понятия «авторства» оборачивается тем, что лирическим субъектом становится модель поведения (*«performance»*) реального биографического автора. Ведь главное произведение авангардиста – он сам: «...новый тип художественного поведения является презентацией экстремы поведения художественной личности в данной культуре и в данное время». Текст, таким образом, становится у Пригова «частным случаем художественного поведения» [5]. Поэтому для Пригова «важен не литератор, не текст, но та стадия, где литератор является свое поведение. Концептуализм возник на границе между ними, как мерцание» [6]. Таким образом, авангардное стремление Пригова прорваться сквозь литературу к свободе носит совершенно негативистский характер. Он деконструирует все литературные стили в акте пародии.

В творчестве же Тимура Кибирова мы наблюдаем совершенно иную ситуацию. Кибиров не отрекается от культурного языка, от клишированных словесных форм. Один из сборников Кибирова называется «Общие места», общие места для поэта – это реальная сущность жизни. Такая мировоззренческая установка обуславливает в поэзии Кибирова «графоманство как прием»:

---

НУРМУХАМЕДОВА Роза Абдурахимовна – преподаватель кафедры филологических дисциплин Международного независимого эколого-политологического университета  
© Нурмухамедова Р. А., 2008

*Не граф Толстой и не маркиз де Сад,  
Князь Шаликов – вот кто мне сват и брат  
(кавказец, кстати, тоже)!.. [7]*

Именно поэтому использование литературных клише становится главным принципом лирического формирования субъекта лирики Кибирова. Клише для Кибирова – это «истина, спроектированная на плоскость» [8]. С этим связан тот факт, что Кибиров пытается выжать из симулякров, клишированных словесных форм, остатки психологической реальности, их породившей. Марк Липовецкий утверждает, что симулякры «помнят» о поглощенной ими реальности и потому позволяют восстанавливать ее по немногим деталям, знакам, ощущениям, причем не механически конструировать, а органически возрождать [9]. Но, на наш взгляд, художественный метод Кибирова заключается не в «выжимании из симулякров» некой реальности, а в работе с идеологическими клише, которые у Кибирова не являются симулярами, поскольку их референтом выступает сознание.

Поэтому языковая маска в поэме Кибирова приобретает совершенно иной характер, нежели у Пригова. Кибиров не отстраняется от маски, а примеряет ее на себя. И, примеряя на себя языковую маску, Кибиров, по сути дела, примеряет определенную модель сознания, при этом протестически перевоплощается. Поэтому клише, «общие места», собранные в его стихах в виде расхожих цитат песен, стихов советской эпохи, наполняются живым (нередко ностальгическим) смыслом.

Причем клишированность, нарочитая центонность воплощения лирического сознания приводит к тому, что перед нами предстает совершенно новый тип лирического субъекта – «маленький человек». В этом плане он продолжает традиции русской литературы. Отличие же кибировской трактовки этого образа от классической заключается в том, что, благодаря специфике лирики, Кибиров показывает маленького человека не отстраненно – маленький человек выступает в качестве лирического субъекта, то есть становится одной из граней автора.

Вследствие этого происходит абсолютная дезромантизация героя и появляется недоверие к высокому ложному пафосу. Именно поэтому лирический субъект Кибирова – маленький человек, а локус его действия – быт. В своем творчестве Кибиров нам дает апологию и онтологию быта. При этом нельзя сказать, что он пытается прорваться сквозь быт к бытию – быт для него и есть бытие, единственный вариант существования (с этим, кстати, связано отрицательное отношение лирического субъекта Кибирова к Ницше [10]). Быт для лирического субъекта Кибирова – островок прочности среди тотального развала:

*Я просыпаюсь оттого, что ты  
Пытаешься закрасить мне щетину  
Помадою губной. И так невинно  
И нагло ты хохочешь, так пусты  
Стафанья выбить лживое «Прости,  
Папулечка!», так громогласно псиша  
Участвует в разборке этой длинной...  
Что даже я, восстав от мутной дремы,  
Продрав угрюмый и брезгливый взгляд,  
Не то чтоб счастлив, но чему-то рад. (С. 288)*

Поэтому низкое в творчестве Кибирова оказывается столь же значимым, как и высокое. Поэтому Кибиров и облекает «низкий быт» в высокую форму. Делает он это для того, чтобы, с одной стороны, этот быт возвысить, а с другой стороны, такое столкновение разных планов разрушает ложный пафос литературы. С. Гандлевский в связи с этим замечает: «Сейчас все стали оригинальными и это уже не оригинально, поэтому Кибиров... нормально одетый человек, бросающий вызов тем, кто в желтых кофтах» [11].

Взаимоотношения быта и литературы – центральная проблема для лирического субъекта Кибирова. Его лирический субъект в этом плане, на наш взгляд, формируется на грани двух литературных парадигм: реалистической и символистической (шире – романтической). И между этими художественными парадигмами, частично определяющими лирическое сознание Кибирова, возникает семантическое напряжение, которое воплощается в акте пародирования символистской концепции жизнетворчества.

Быт в творчестве Кибирова очень часто соотносится с детством и предстает как недосягаемый потерянный рай. Отсюда инфантилизм лирического субъекта. В этом плане Кибиров в какой-то степени продолжает романтические традиции, но осмысливает их совершенно в иной плоскости: цельность детского мировосприятия противопоставляется хаосу и релятивизму настоящей действительности. Отсюда постоянные обращения к прошлому, как к историческому, так и к личному:

*И никуда нам, приятель, не деться.  
Обречены мы на вечное детство,  
на золотушное вечное детство! (С. 211)*

Эта мировоззренческая позиция для Кибирова является принципиальной – она диктует его творческие установки и отделяет его поэтический метод от концептуального:

*Я лиру посвятил сюсюканью. Оно  
мне кажется единственной возможной  
и адекватной (хоть безумно сложной)  
методой творческой. И пусть Хаям вино,  
Сорокин сперму и говно  
Поют себе усердно и истощно,  
Я буду петь в гордыне безнадежной  
Лиши слезы умиления все равно. (С. 295)*

Итак, предельная де-романтизация лирического субъекта отграничивает творческий метод Кибирова от символистского и авангардного – в символизме постулируется романтическая концепция личности художника, которая связана с пониманием искусства как некоего надмирного трансцендентного начала. Именно этим обусловлена концепция жизнетворчества, которую до логического конца доводят авангардисты.

Кибиров пародирует эту концепцию. Но де-романтизация лирического субъекта Кибирова – это не постмодернистская деконструкция авангарда и модернизма. Более того, в какой-то степени это даже продолжение модернистских и авангардных традиций. Современная культурная реальность предлагает совершенно новую концепцию личности – концепцию отсутствия личности как таковой. Постмодернисты задаются вопросом: «Как может существовать цельная личность, если сознание человека обладает интертекстуальной природой и носит мозаично-цитатный характер?».

Кибиров же пытается, пусть в спародированном виде, но сохранить личность, избежать деперсонализации. Отсюда его негативное отношение к постструктураллистским доктринаам:

*Нет, ты только погляди,  
как они куражатся!  
Лучше нам их обойти,  
этую молодежь!  
Отыинтеирифтируют –  
мало не покажется!  
Так деконструируют –  
костей не соберешь!* (С. 414)

Поэтому Кибиров сквозь иронические цитаты прорывается к классической традиции, а сквозь всю свою литературность – к жизни:

*Все сказано. Что уж тревожиться  
И пыжиться все говорить!  
Цитаты плодятся и множатся.  
Все сказано – сколько ни ври.  
<...>  
Все сказано, все стилизовано.  
Но это, дружок, не беда!  
Ведь все колыханья, касания,  
Мерцанья Пресветлой звезды  
Опять назначают свидания  
И просятся вновь на язык.* (С. 395)

Таким образом, главная поэтическая установка Кибирова заключается в том, что он наполняет «чужое слово» предельно личным смыслом. В этом плане принципиально важным становится «бытовой» контекст высказывания, который, с одной стороны, позволяет «одомашнить цитату», а с другой стороны, инспирирует обращенность текста к воспринимающему сознанию:

*Внимательно и вразумительно  
описано все. Но не так!*

*Не мной. Не тебе адресовано.*

*Кустарники. Звезды. Вода.* (С. 395)

Итак, лирический субъект Кибирова в силу своей интертекстуальной подоплеки формируется на границах разных литературных течений. С одной стороны, лирический субъект де-романтизирован (а значит и «де-концептуализирован»), поскольку в условиях разорванной реальности невозможно появление концепции сильной романтической личности; но с другой стороны, Кибиров не признает постструктураллистскую концепцию «смерти субъекта», поэтому он выдвигает свою концепцию личности. А именно: лирический субъект Кибирова – это «маленький человек», поэтому «бытие» различных литературных систем у Кибирова превращается в быт. Ведь именно быт становится единственной возможностью уйти от разорванной и фрагментированной реальности постмодернистской эпохи.

Итак, нам представляется, что неправомерно однозначно трактовать лирику Кибирова как постмодернистскую, поскольку в ней мы имеем дело с ярко выраженным лирическим (именно *лирическим*) субъектом. Наличие такого «центрирует» лирическую эмоцию, что, в сущности, «недозволительно» в постмодернистском искусстве.

Лиричность субъекта инспирируется тем, что Кибиров работает не просто текстами, как это мы наблюдаем в постмодернизме, а, прежде всего, с сознанием, которое породило эти тексты – текст, который в постмодернизме есть единственная цель («нет ничего вне текста»), играет в творчестве Кибирова роль средства. Поэтому поэт в сущности переворачивает постструктураллистское утверждение «наше сознание есть текст», меняет акценты и говорит о том, что любой текст есть наше сознание. И текст становится в этом случае вторичным, он лишь оформляет, фиксирует работу сознания.

#### Примечания

1. Айзенберг, М. Вместо предисловия [Текст] / М. Айзенберг // Литературно-художественный альманах Дело №. М., 1993. С. 12.
2. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература [Текст] : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). М., 2001. С. 27.
3. Айзенберг, М. Взгляд на свободного художника [Текст] / М. Айзенберг. М., 1997. С. 128.
4. Пригов, Д. on-line [Электронный ресурс] / Д. Пригов. Режим доступа: [www.zhurnal.ru](http://www.zhurnal.ru).
5. Там же.
6. Мерцание между телом и словом: Интервью Владимира Сальникова с Дмитрием Александровичем Приговым [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.russ.ru>
7. Кибиров, Т. «Кто куда, а я в Россию...» [Текст] / Т. Кибиров. М., 2001. С. 295. В дальнейшем тексты Т. Кибирова цитируются в тексте работы с указанием страницы.

8. Айзенберг, М. Вместо предисловия. С. 7.

9. Липовецкий, М. Концептуализм и необарокко: Биполярная модель русского постмодернизма [Электронный ресурс] / М. Липовецкий // Режим доступа [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3\\_postmodern.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html)

10. Ср.: «Ницше к женщине с плеткой пошел. / Это грубо и нехорошо. / Да еще и смешно, между прочим, / если Ницше представить воочью – / Заратустре придется не сладко, / если женщина эта в порядке... / По ту сторону зла и добра / не отыщешь ты, Фриц, ни хера» или: «По ту сторону зла и добра / нету нового, Фриц, ни хера, / кроме точно такого же зла, / при отсутствии полном добра» (С. 414).

11. Цит. по: Уланов, А. Общие места [Текст] / А. Уланов // Вопросы литературы. 2001. № 3. С. 25.

*И. Х. Хозиева*

## НАРОДНЫЕ ОБЫЧАИ И ИХ НРАВСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В ПОВЕСТИ ЧЕРМЕНА БЕДЖЫЗАТЫ «БАШНИ ГОВОРЯТ»

История национальных литератур – неотъемлемая часть общемирового литературного процесса. Развитие осетинской прозы 20–30-х гг. XX столетия неразрывно связано с именем Чермена Беджызаты, в творчестве которого отразились нравственная атмосфера, социальные перемены, национальное самосознание осетинского общества начала прошлого века.

Нравственное освоение действительности как фактор, воздействующий на формирование эстетического и национального самосознания, имело огромное значение для жанрового и художественного развития осетинской прозы 20–30-х гг. XX столетия. Ее питательными источниками в этом эволюционном процессе были народные обычаи и традиции. Эту проблематику наша национальная литература разрабатывает на протяжении всей истории своего существования. За это время было опробовано много жанров от этюда до романа. Однако именно «среднему жанру» – повести – было суждено отобрать из всей совокупности сложнейших проблем важнейшие из традиций и обычаяев, которые являлись определяющими для общественного бытия. Между ними и ростками нового как в жизни, так и в душе каждого отдельного человека шла отчаянная борьба. Причем, поскольку жанр повести имеет временную протяженность, он в своем аналитическом подходе к новым явлениям действительности тридцатых годов прошлого столетия на разных стадиях их развития сосредоточива-

---

**ХОЗИЕВА Ида Хазбатыровна** – старший преподаватель кафедры осетинского литературного творчества Северо-Осетинского государственного университета  
© Хозиева И. Х., 2008

ется, прежде всего, на процессы социально-нравственного обновления общества. Это был очень сложный период в социальной и культурной жизни страны. Авторы коллективной монографии «Русская советская повесть 20–30-х годов», обоснованно подчеркивают, что «в истории русской советской повести 30-х годов приблизительно каждая третья десятилетия имеет свои самостоятельные черты, связанные со спецификой проявления в них общего хода литературного развития» [1].

В свое время известный русский писатель Валентин Распутин высказал очень мудрую мысль: «Я твердо верю в то, что из человека писателя делает его детство. То, что растущий организм видит и чувствует в своей юности хорошего – это дает ему возможность взять в руку перо» [2]. Слова, сказанные одним из мэтров отечественной литературы, в полной мере относятся к жизни и творческой деятельности Чермена Беджызаты (1898–1937).

У автора «Башни говорят» было счастливое детство и завидная творческая юность, потому что его дедушкой по отцу был известный в Осетии сказитель Леуан Беджызаты. С его слов записано около 20 сказаний о Нартах и более 30 преданий. Если к ним добавить еще девять легенд, которые использовал в своей повести его внук, то станет очевидным, что Чермен Беджызатырос в доме «живой энциклопедии». Таким образом, мы вплотную подошли к мысли, что «без эпико-легендарного Леуана – лирико-реалистического писателя Чермена могло и не быть» [3]. Две творческие личности органично дополняли друг друга. Чермен Беджызаты закончил у деда не только «университеты» устного народного творчества, но и этнографии, народных традиций и обычаяев. Он получил и блестящее образование сначала в Тифлисской духовной семинарии, затем в столичном институте журналистики. По выражению Георгия Леонидзе, Чермен сочетал в своем облике благородство горца и интеллект образованного европейца. Недаром стал он одним из персонажей романа «Компас в нас» Петера Илемницкого, классика словацкой литературы.

Осетинская повесть прошла в первой трети прошлого столетия сложный путь своего развития. Пафосом перестройки мира и человека была насыщена вся нравственная атмосфера в обществе. Дух национального самопознания, обостренного восприятия происходящих социальных перемен и сдвигов уверенно заявил о себе в литературе. Чтобы подвести итоги двадцатилетней жизни народа, его борьбы и труда в новых условиях, писателям необходимо было оглянуться назад не только в революционное, но и историческое прошлое. Осетинская повесть в ряде слу-

чаев сумела глубоко проникнуть в логику развития и проявления разрушавшихся и разлагавшихся человеческих взаимоотношений в обществе. Успехи давались нелегко, и об этом свидетельствуют творческие искания Чермена Беджызаты, попытавшегося раскрыть сложные нравственные и психологические конфликты представителей нескольких поколений, нашедшего необходимые краски для воплощения своего замысла при написании повести «Башни говорят». Такая пронизанность его произведения нравственными исканиями личности позволила автору высветить основные доминанты, которые отныне становились приоритетными.

Повесть «Башни говорят» (1934) имеет оригинальное сюжетное и композиционное построение. Студенты изучают материальную и духовную культуру «страны башен». Мудрый старец Баймат поведал им местные предания – истории, полные драматизма, жизненного содержания и ярких картин народного быта. Описание взаимоотношений, научных интересов и нравственных устремлений служит обрамлением новелл, в которых нашло отражение уходящее прошлое горной Осетии. Писатель, создавая художественную историю своего народа, умело пользуется приемами контраста и антитезы. Гегель отмечал один из важнейших принципов эстетики: «Так как предметом поэзии служит не всеобщее в научной абстракции, но изображение разумного в его индивидуальном проявлении, то поэзии повсюду нужны национальные черты, из которых она исходит...» [4].

Этот момент в то же время является важным типизирующим средством в данном виде повести, что придает фольклорно-этнографической основе необходимые обобщающие качества. Сделав внутреннюю жизнь своего героя идеально-художественным стержнем произведения и вовлекая в данное повествование народные традиции и обычаи, важные сами по себе, автор тем самым выходит за рамки частных фактов. В итоге при всей внешней разобщенности отдельных легенд произведение представляет собой единое и неделимое целое. И цементирующим фактором как раз являются народные традиции и обычаи. Отвечая на потребности человека осознать происходящее в обществе, они помогали современникам Чермена Беджызаты оттолкнуться от прошлого, пристально взглянуться в новое, ощутить его живую плоть, приметы, причины и следствия его появления и утверждения. Дух общественного самопознания, обостренного восприятия происходящих социальных перемен, кровного отношения к гуманистическим корням во весь голос заявляют о себе почти в каждой легенде (новелле).

Казалось бы, каждая из девяти частей повести основывается на отдельных традициях и обычаях.

Но стоит пристальнее взглянуться в художественную ткань новелл, как мы начинаем ощущать их невидимую связь. Чермен Беджызаты с большой ответственностью стремился донести до современного ему читателя нравственные ценности народа. Их собиранием и записью заняты участники фольклорно-этнографической экспедиции. Легенды даются автором в достаточно спокойном тоне повествования. Писатель убедительно раскрывает эволюционный путь развития народных традиций и обычаяев, хотя и не был застрахован от нападок пролеткультовцев и рапповцев.

Предания имеют реальную основу. Действующими лицами первой новеллы являются представители двух фамилий – Кодзыровы и Коровы. На пути красивого обычая (молодежных состязаний на храбрость и удачу) встала зависть. Один из основоположников осетинской прозы Сека Гадиев писал о пагубном влиянии этой «болезни» и считал «ее самым большим бедствием нашего народа» [5]. Один из героев новеллы – Тохта Кодзыров – в своих молодецких похождениях приобрел прекрасный фаринк (разновидность сабли. – И. Х.), которым он, «как иловую ветку», пополам разрубил шашку Бадту Коровы. Посрамленный богач попал в паутину черной зависти. Им овладела жгучая страсть любой ценой завладеть этим славным оружием. Он предлагает Тохта за него коня в полном снаряжении, множество рогатого скота, но герой превыше всего ценит свое оружие – символ чести, свободы и достоинства. Когда Бадту не получил ожидаемого ответа, то «в своем черном сердце затаил еще больший клубок хитрости и подлости». В принципе Тохта мог бы уступить свой фаринк односельчанину и ровеснику, но ему очень не понравился повелительный тон разговора спесивого богача. В данном эпизоде дает о себе знать национальный менталитет, т. е. форма просьбы также выступает в виде обычая и является показателем человеческих взаимоотношений. Нарушение этикета создает конфликтную ситуацию. Глубоко затаив свою обиду, переступив через целую цепь народных обычаяев, Бадту начал делать всякие пакости представителям немногочисленной фамилии Кодзыровых. Вступают в силу законы родового строя. Сильная фамилия Коровых, в случае открытого противостояния могла выставить сотню стрелков, а в случае необходимости – укрыться в двух семиарусных башнях, которые возвышались над всем аулом.

Однако гордый род Кодзыровых недолго терпел грубое попрание чести и достоинства, традиций и обычаяев предков. Обида жены Тохта – Рубайон, которую по воле Бадту оскорбил его гость, развратник Парса Гаглоев, стала последней каплей, переполнившей чашу терпения Тохта. Обычай строго защищал честь и достоинство

женщины. Коста Хетагуров писал: «Двусмысленное слово в присутствии женщин, неосторожное движение во время танцев, непристойная связность с девушкой вооружает против провинившегося всю молодежь» [6]. Он защитил честь рода и женщины. Но тогда на первый план выходят обычаи гостеприимства и кровной мести. Род Короеевых мстил за смерть своего гостя, род Гаглоевых – за кровь сородича. В неравной схватке Тохта и его род пали смертью храбрых. В живых осталась из них только одна женщина с грудным ребенком. Так пренебрежение канонами традиций и обычаяев привело к трагическим последствиям. В колоритных картинах раскрываются характеры персонажей, их мировоззрение и нравственные представления.

Фольклор и обычай утверждают добро и справедливость. Кровная месть – последствие нарушения адатов и морали. Гуманистический пафос повести заключается именно в том, что разум побеждает зло в борьбе, полной драматизма и неожиданных поворотов.

В повести говорится и о других традициях, но наиболее рельефно они изображены в шестой легенде «Невестка Ахлауовых», сюжет которой представляет собой обычай наказания неверной жены. Персонажи произведения Царай и Фаризет с лихвой испытали на себе (особенно девушку) всю жестокость формулы Ф. Достоевского «преступление и наказание». Или его горского варианта. Вскоре после замужества Фаризет во-лею судьбы снова встретилась с возлюбленным Цаarem, и огонь любви в ее груди вспыхнул с новой силой. И на одном свидании она отдала себя полностью во власть своих чувств. Царай внутренне осознавал опасность такого положения, поэтому неоднократно предлагал Фаризет бежать с ним в другое ущелье, к друзьям. Девушка сначала медлила, боялась позора, но потом все же согласилась. Был назначен день побега, однако их тайна раскрылась раньше времени. Ахлауовы «связали бедной женщине руки, отрезали ей нос, уши, волосы, повесили ей на шею платье, посадили на осла задом наперед, а молодые люди повели ее по селу». Картина потрясает зрителем реальностью и жестокостью. Фаризет умирала в адских муках, при виде ее страданий «раскалывались на куски скалы, отламывались ветви с деревьев». Глубокое сочувствие природы и каменное равнодушие людей создают драматический контраст и раскрывают античеловечность старого обряда.

Антитезой сюжету этой легенды является новелла «Батай Албегов и невестка Барсаговых» – драматическая история любви, разума и высокой нравственности. Автор устами сказителя в очередной раз подчеркивает значение обычаяев в жизни предков. В условиях родового строя вся

корневая структура общественной и семейной жизни была построена на традициях и обычаях народа. Предки осетин над собой не знали ни власти царя, ни иной силы, но остро нуждались в канонах и законах своего жизнеустройства. Ими стали народные традиции и обычай. Они выполняли даже функции межнациональных отношений. Но это не говорит о том, что народ не был способен на эволюцию и трансформацию своей жизни.

Сюжет новеллы драматичен. В нем раскрывается история жизни рода Албеговых. Они жили своим трудом, пользовались уважением общества. Но зависть бросает в их среду яблоко раздора. Горькие плоды приносит симптом Каина. Преступление влечет за собой наказание. Фамилию преследуют несчастья и беды, небесная кара и мор. Род вырождается и гибнет. В живых остался лишь один молодой человек – Батай. Он по обычаям спровоцировал обильные поминки по усопшим родным, завещал все богатство роду Барсаговых за их благодеяния в его горестном положении. Батай задумал заживо похоронить себя в родовом склепе, предварительно прокляв тех, кто помешает ему осуществить это роковое решение. Люди озабочены судьбой несчастного человека, последнего представителя славного рода. Но магия проклятия не дает им возможности спасения жизни. Писателю с большим мастерством удалось описать их психологическое и нравственное сознание. Желание и запрет создают напряженную атмосферу в обществе. И вдруг развитие сюжета принимает неожиданный поворот. Старикам стали известны любовные отношения Батая и молодой супруги Дадая Барсагова. После долгих колебаний и раздумий они решили открыть эту тайну патриарху рода Барсаговых. Ситуация накаляется. Какое решение примет мудрый старец? Оскорбленный супруг и гордый род могут уничтожить нарушителя святости супружества. Но мудрость обуздывает гнев и ненависть. Старик отправляет к склепу женщину. Причтания возлюбленной заставляют Батая открыть двери усыпальницы. Картины поражают воображение. Ритуалы колоритны, красочны, поэтичны.

Но развитие сюжета продолжается. Слово старшего – закон. И старейшина рода Барсаговых принимает беспрецедентное решение: выдать свою невестку замуж за Албегова. Неслыханное происшествие! Оскорбление не смыывается кровью. Жизнь побеждает смерть, любовь – ненависть. Благодаря невиданному финалу, эта сюжетная линия новеллы достигает шекспировского трагизма и шиллеровского триумфа. На ее основе создана замечательная драма поэта Гафеза «Фарн предков». Фарн – благодать, символ света и благоденствия. И новелла, и драма – это гимн любви, симфония разума и гуманизма.

Как видно из вышеизложенного, народные традиции и обычаи, верования и их художественное осмысление в повести Чермена Беджызаты «Башни говорят» занимают основополагающее место. Автор знакового произведения и сказитель древних легенд прекрасно понимали не только их значение, но и место, которое они занимали в духовной жизни народа. Писатель умел «растворил» их в своих новеллах, органично составивших повесть. И если из осетинских прозаиков, после Сека Гадиева, кто-то нашел свою тропиночку к душе и сердцу народа, то одним из них был Чермен Беджызаты. Он еще раз убедил нас в том, какое богатство хранит духовная летопись народа.

Главным смыслом неустанного творческого поиска Чермена Беджызаты было найти наиболее подходящий способ для точного выражения сильных человеческих качеств, страстей и глубоких душевных потрясений. С точки зрения жизненной достоверности народных обычаяев и традиций «Башни говорят» – это повествование о легендарных событиях, происходящих в одном из обществ горной Осетии. А с точки зрения жизненной концептуальности повесть охватывает народную судьбу в ее историческом и современном понимании. В повести «Башни говорят», традиции и обычаи, рассыпанные по всему содержанию, не являются обычным переложением неизвестных сюжетных мотивов или же стилизацией под «исторический фольклор». Все легенды, традиции и обычаи выступают в прерогативе реалистического повествования в качестве особого вида художественного познания прошлого.

#### Примечания

1. Русская советская повесть 20–30-х годов [Текст]. А.: Наука, 1976. С. 219.
2. Цит. по кн.: Танкеев, И. А. Валентин Распутин: По страницам произведений [Текст] / И. А. Танкеев. М., 1990. С. 7.
3. Дзунцаты, Х.-М. Беджызаты Чермены сфёлды-стад [Текст] / Х.-М. Дзунцаты. Цхинвал, 1964. С. 81.
4. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике [Текст]: кн. 3 / Г. В. Ф. Гегель // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. XIV. М.: АН СССР, 1958. С. 173.
5. Там же. С. 494.
6. Хетагуров, К. Собр. соч. [Текст]: в 5 т. / К. Хетагуров. Т. IV. М.: АН СССР, 1960. С. 356.

Л. Т. Идиатуллина

## ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. МАЯКОВСКОГО НА ТАТАРСКИЙ ЯЗЫК (ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ)

В работе освещаются некоторые проблемы поэтического перевода, который всегда осознавался в теории перевода как наиболее сложный вид переводческой деятельности, так как перед переводчиком поэтического текста стоит проблема воссоздания смыслового оригинала при сохранении своеобразия его формы. Автор анализирует вопросы воплощения поэтических особенностей поэзии В. В. Маяковского на татарском языке.

Творчество В. В. Маяковского всегда обращало на себя внимание других поэтов и писателей. Не только русские поэты, но и представители других литератур черпали вдохновение в его произведениях. Учась у Маяковского, они вместе с тем стремились озвучить стихи русского поэта на своем родном языке. Таким образом, произведения Маяковского входили в другую национальную литературу и функционировали уже в ее рамках, становясь частью новой системы.

Из круга вопросов, связанных с переводами лирики В. Маяковского на татарский язык, в данной работе исследуются в основном те из них, что имеют отношение к поэтике.

Своебразие поэтики Маяковского связано с русским языком, порождено образным мышлением русского народа. Это обстоятельство,сложненное преднамеренными формальными поисками, проводимыми Маяковским, ставит перед переводчиками трудные, нередко неразрешимые проблемы. Переводчику, если он хочет, чтобы перевод соответствовал оригиналу, приходится экспериментировать в языке перевода таким образом, чтобы читатель испытывал те же эстетические переживания и ассоциации, что и читатель оригинального текста.

Сопоставительный анализ оригинальных и переводных произведений Маяковского позволил выявить основные сложности, с которыми приходилось сталкиваться переводчикам.

Поэтическая лексика Маяковского в оригинальной своей части была результатом опытов, проводимых поэтом в русском языке, обладающем своими морфологическими, фонетическими и другими ресурсами. Ресурсами, которые не всегда имеют аналоги в других языках.

Сопоставительный анализ оригинальных текстов Маяковского и их переводов показал, что, с

**ИДИАТУЛЛИНА** Лейсан Тагировна – аспирант кафедры сопоставительной филологии и межкультурной коммуникации филологического факультета Казанского государственного университета им. В. И. Ульянова-Ленина

© Идиатуллина Л. Т., 2008

одной стороны, существует значительное количество примеров адекватного перевода и сохранения лексико-фразеологического своеобразия языка поэта. Татарские переводчики доказали возможность нахождения художественно обоснованных эквивалентов новаторской лексике Маяковского в татарском языке, даже в «сложных» ее пластиах.

С другой стороны, языковое новаторство и внимание к каждому отдельному слову, отличавшее Маяковского, не всегда было присуще его переводчикам. Это связано с несколькими обстоятельствами. Во-первых, с большим вниманием к передаче содержательной стороны произведений поэта, которая усиленно пропагандировалась в советское время. Во-вторых, с функциональными различиями в системе русского и татарского языков, что значительно ограничивало возможности татарских переводчиков при передаче отдельных особенностей языка поэта.

При создании неологизмов в поле зрения татарских переводчиков оказалась прежде всего конкретная образная нагрузка неологизма. В тех случаях, когда новообразования русского поэта находят в татарском тексте конкретное языковое воплощение, переводчики используют собственные возможности татарского языка, создают неологизмы, которые передают поэтическое содержание оригинала, достигая функциональной эквивалентности текста перевода тексту подлинника.

Если нет возможности повторить заданный прием неологизации, переводчики, как правило, находят другие лексико-стилистические средства, позволяющие им поэтически адекватно передать то или иное место оригинала.

Изучение перевода просторечий, вульгаризмов, диалектных слов, встречающихся в текстах Маяковского, показало, что их передача на татарский язык оказалась одной из сложнейших и нередко неразрешенных проблем [1], хотя и здесь вопрос отбора слов для языка переводов решается весьма неоднородно.

Ритм стиха Маяковского представляет собой сложное целое, основанное на особенностях русского языка. Его механическое перенесение на другой язык невозможно. Необходимость адекватной передачи ритма поэта, не обедняя его звучания и не входя в противоречие с нормами родного языка, заставляла переводчиков искать другие пути, переводить средствами своего национального стихосложения, используя специфические возможности татарского языка [2].

Развитие форм ритмической организации стиха Маяковского при переводах на татарский язык представляет собой динамический процесс, развивающийся как хронологически, так и путем вовлечения новых форм ритмической организа-

ции в татарское стихосложение, применения синкретических методов.

Анализ воссоздания на материале татарского стиха звуковой организации поэзии Маяковского позволил выявить определенные тенденции.

1920–1930 гг. в татарской поэзии – это время поиска новых форм. Эти поиски внесли ценный вклад в развитие поэтики, техники стиха и т. д. и закрепились в творчестве многих писателей [3].

Первый переводчик произведений Маяковского А. Кутуй остро чувствовал требование новизны, выдвигаемое эпохой. Кутуй в своем переводе (1925 г.) следовал принципу эквилинеарности, т. е. равности количества строк оригинала и перевода, хотя фонетические, морфологические и синтаксические особенности татарского языка являются серьезным препятствием [4]. Своим переводом Кутуй продемонстрировал тонические возможности татарского стиха, возможности модернизации последнего.

Однако тип перевода, предлагаемый Кутуем, не стал каноном для последующих переводчиков Маяковского. Переводческие приемы Кутуя нашли свою реализацию в ходе перевода небольшого произведения русского поэта, относительно простого и доступного по содержанию и своей риторике иноязычному читателю.

Механически переносить достижения Кутуя на перевод значительных по объему произведений Маяковского было невозможно. Татарский читатель, воспитанный в основном на опыте силлабики, не был в состоянии перейти в область тонических поисков, ведущихся в больших переводных текстах, которые требуют большей сосредоточенности и гармоничного мировосприятия.

В дальнейшем возникло несколько параллельных линий, по которым происходил перевод произведений Маяковского на татарский язык.

Часть переводчиков (А. Файзи, А. Исхак) использовали для перевода стихов Маяковского татарский силлабический стих [5]. Однако при подобном переводе перед переводчиками встает немало проблем, одним из основных был вопрос о более традиционном звучании переводных стихов Маяковского, по сравнению с подлинниками. Нетрадиционность – одна из основных характеристик произведений Маяковского, и потеря этого свойства – один из главных минусов подобного перевода.

В дальнейшем творческие поиски привели переводчиков (С. Баттал) к использованию свободного стиха [6], непривычного для татарской поэзии, однако в дальнейшем он занял свое место в творчестве многих татарских поэтов [7].

В 1950-е гг. в переводах А. Файзи обозначилась новая линия – тенденция к переводу с опорой на интонационный ритм оригинала [8].

В результате проведенного нами исследования можем сказать, что татарскими переводчиками не был выработан какой-либо единый способ передачи на татарский язык ритма стихов Маяковского. Связано это не только со сложностью данной проблемы, но и с творческой индивидуальностью переводчика.

Что касается отражения рифмы Маяковского, то схожие процессы, происходившие в истории русской и татарской рифм, способствовали адекватному отражению особенностей рифменной системы Маяковского при переводах на татарский язык. В целом переводчики воспроизвели все основные типы рифм Маяковского, проявив при этом глубокое понимание сущности переводимой поэзии.

Принципы рифмовки Маяковского пригодны для любого языка в условиях правильной постановки вопроса – речь идет не о передаче тех же звуков с одного языка на другой, а о применении тех же принципов рифмовки. Ведь принципы классической рифмовки тождественны, например, в русской и татарской поэзии, хотя звуковые системы этих языков имеют значительные различия.

На основе анализа переведенных на татарский язык произведений Маяковского можно сказать, что количество звуковых повторов в переводе намного меньше, чем в оригинале.

Активное отражение в переводных текстах Маяковского звуковых особенностей оригинала начинается с конца 1940-х гг. Однако и в этот период наличие или отсутствие звуковых эффектов подлинника во многом зависит от авторства перевода. Можно отметить наличие большого количества повторов у С. Баттала и Э. Давыдова. Другие переводчики уделяли звучанию стиха значительно меньше внимания.

Переводы Маяковского на татарский язык – одна из форм диалога между разными литературами, в ходе которого происходит взаимное обогащение их содержаний.

Творческие опыты татарских переводчиков, которые проводились в процессе перевода, способствовали обогащению татарской поэзии но-

выми формами, до тех пор ей не присущими. Они подталкивали татарских переводчиков к новым творческим решениям, отступающим от традиций татарского стиха, и в начале непривычным. В этом процессе переводчики задействовали те пласти татарской поэзии, которые до этого оставались вне их внимания.

Переводы произведений Маяковского показали новые возможности самого татарского стиха. Маяковский – новатор в русской поэтической традиции – оказывался иноязычной параллелью для изменений в татарской поэзии, и его переводы ускоряли ее обновление.

Между тем творчество Маяковского все еще является широким полем для возможных переводческих опытов. До сих пор ряд произведений поэта, особенно дореволюционного периода его творчества, остаются не переведенными на татарский язык. Среди них и те, что по своей поэтике носят подчеркнуто экспериментальный характер. Переводы таких произведений, как и новые варианты уже осуществленных переводов, могли бы стать школой переводческого мастерства, а также стимулировать новации в самой татарской поэзии, продолжая тем самым диалоги между русской и татарской литературами.

#### Примечания

1. Файзи, А. Школа мастерства [Текст] / А. Файзи // Дружба народов. 1950. № 2. С. 128.
2. Там же. С. 130.
3. История татарской советской литературы [Текст] / под ред. А. И. Залесской, В. Г. Воздвиженского. М.: Наука, 1956. С. 123.
4. Маяковский, В. В. Левый марш (на тат. яз.) [Текст] / В. В. Маяковский; пер. А. Кутуй // Новый декламатор. М., 1925. С. 85–86.
5. Маяковский, В. В. Стихотворения (на тат. яз.) [Текст] / В. В. Маяковский; пер. А. Исхак, А. Кутуй, А. Файзи. Казань: Татгосиздат, 1941. 79 с.
6. Маяковский, В. В. Владимир Ильич Ленин (на тат. яз.) [Текст] / В. В. Маяковский; пер. С. Баттал. Казань: Татгосиздат, 1947. 124 с.
7. Хатипов, Ф. М. Теория литературы (на тат. яз.) [Текст] / Ф. М. Хатипов. Казань: Юлдаш, 2002. С. 69.
8. Маяковский, В. В. Стихотворения (на тат. яз.) [Текст] / В. В. Маяковский; пер. А. Файзи, А. Исхак. Казань: Татгосиздат, 1952. 64 с.

## Зарубежная литература. Проблемы перевода

B. N. Чечелева

### АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ПРОЗЕ Т. А. ПИКОКА (1785–1866)

В статье рассматриваются основные аспекты влияния античного наследия на прозу Томаса Лава Пикока (эссе, критические статьи, литературные обзоры, романы). Особое внимание уделяется жанровой специфике прозы писателя, в которой обнаруживаются традиции диалогов Платона, древнеаттической комедии (Аристофан), менипповой сатуры (Петроний).

Влияние античного наследия на творчество Пикока хотя и нашло в определенной мере отражение в ряде зарубежных научных исследований [1], тем не менее не становилось специальным аспектом исследования отечественных филологов. Как правило, рецепции античности в творчестве Пикока не придавалось важного значения, в то время как специальное рассмотрение этого влияния, на наш взгляд, представляет научную значимость. Избранный аспект исследования позволит по-новому взглянуть на проблемы своеобразия жанра и художественного мира прозы Пикока.

Интерес к античности проявился уже достаточно отчетливо в эссеистике писателя. Так, эссе Томаса Лава Пикока «Четыре века поэзии» (1820) является важным свидетельством острого интереса писателя к античной словесности, этапам формирования и преемственного развития жанровых форм, факторам, воздействующим на это развитие. Суждения Пикока об античных авторах обогащают представление об общих эстетических взглядах писателя и его оценках художественных явлений прошлого и современности.

Миф о четырех веках, последовательно сменяющих друг друга, наглядно воплощающий идею цикличности, существовал в древнегреческой мифологии и литературе и обычно соотносился с историей развития человечества. Так, например, миф Гесиода о пяти веках развития человечества (золотой, серебряный, медный, героический, железный) служит важной составной частью экспозиции, вступления к описанию современного ему общества (железный век), его пороков и бедствий.

Пикок, на наш взгляд, продуктивно применил древнегреческий миф о циклическом развитии цивилизации к истории литературы. Особенность

концепции английского писателя состоит в функциональном назначении этого мифа: идея цикличности, воплощенная в эссе «Четыре века поэзии», связывает воедино разнородные элементы его концепции истории литературы (изменения в жанре, стиле, этической составляющей).

Пикок последовательно разрабатывает идеи поступательного развития поэзии, когда одна эпоха закономерно сменяет другую. Причем, в отличие от точки зрения древнегреческих поэтов, на это есть ряд как объективных, так и субъективных причин; каждая последующая эпоха, по мнению писателя, основывается на достижениях предыдущей, что выражается в «шлифовании основных идей предыдущего века» как в содержательном, так и в художественном плане. Иногда же, по мысли Пикока, литературная мысль осознанно выбирает иной путь, формально выраженный в новом жанре, – в этом Пикок видит основание зарождения оригинальной поэзии.

Путь развития европейской поэзии, по мысли Томаса Лава Пикока, определенным образом соотносится с четырьмя эпохами, выделенными им в развитии античной поэзии. Эссе «Четыре века поэзии» представляет собой своеобразную многомерную циклическую концепцию, где повторение основных закономерностей и процессов на каждом из этапов развития литературы позволяет говорить о родстве явлений древней и современной литературы.

Безусловно, это нетрадиционная концепция истории литературы. Пикок намечает параллели в развитии античной и европейской поэзии на разных ее этапах, выделяет родственные тенденции, свойственные каждому рассматриваемому периоду. Так, например, предвосхищая разговор о «железном веке» европейской поэзии (здесь он имеет в виду средневековые), английский писатель стремится очертить социокультурный фон, доминантой которого он по праву считал понятие варварства, важное для античности. Он видит закономерность в том, что поэзия «железного века» шла по тому же пути, что и античная поэзия, с той лишь разницей, что происходила своеобразная смена эстетических координат: началось увлечение мифологией средневековых варварских народов (кельтов, скандинавов, германцев). Оригинально Пикок рассматривает зарождение жанра средневекового романа: он видит его на путях соединения культа куртуазной любви с мифологической основой (прежде всего кельтской): «Полуобожествление женщин по законам рыцарского века в сочетании с новыми небылицами породило средневековый роман» [2]. Итак, представляется необходимым подчеркнуть виде-

ЧЕЧЕЛЕВА Вера Николаевна – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета  
© Чечелева В. Н., 2008

ние Пикоком синкретичного характера поэзии «железного века». Динамику литературного процесса писатель связывает с динамикой жанровой системы: смена ведущих жанров, по его мнению, обусловлена глубоким качественным переломом в мировосприятии человека того времени, когда во главу угла становятся иные приоритеты.

Говоря о «золотом» веке европейской поэзии, Пикок, как и при анализе античной поэзии, вновь обращает наше внимание на такие свойства поэзии названного периода, как энергия, мощь и первозданность. Пикок делает акцент на том, что поэзия «золотого века» – зрелая поэзия, что выражалось в монолитности формы, гармоничности и согласованности ее элементов. Эти качества сообщены поэзии наметившейся тенденцией к синтезу и универсальности, что «в результате привело к сведению разнородных влияний всех веков и всех народов в единое целое – огромное подспорье для поэта, располагавшего теперь всем многообразием фантазий и преданий мира» [3]. В этом, по мнению Пикока, основа значимости творчества Ариосто и, в особенности, Шекспира. Оборотная сторона этого многообразия культурных пластов, нашедших свое отражение в творчестве названных поэтов, по справедливому замечанию английского писателя, состоит в пестроте и карнавальности сюжета их произведений, когда «временем и местом действия пользовались только потому, что не могли без него обойтись» [4]. Развивая эту мысль, Пикок утверждает, что «в их пьесах римский император мог быть низложен итальянским графом, отправлен скитаться в обличье французского паломника и пасть от руки английского лучника» [5]. Вместе с тем в этой пестроте и карнавальности проявляется универсализм жанра творений поэтов «золотого» века европейской поэзии.

В то же время развитие европейской поэзии, «тернистый путь» которой, по словам Пикока, складывается несколько иначе, чем в античности, и не мыслится без переходных периодов и явлений. Так, «величайший из английских поэтов, Мильтон, единственный стоит на грани двух веков – золотого и серебряного, совмещающая в себе достоинства обоих...» [6]. Пикок выделяет среди достоинств, связующих поэта с «серебряным» веком, нарочитое и изысканное великолепие его языка и образности. В то же время он отмечает универсальность затронутых поэтом проблем.

«Серебряный век», как считает Пикок, «начался с Драйдена, достиг своего апогея в творчестве Поупа и закончился на Голдсмите, Коллинзе и Греем» [7]. В ходе анализа творчества авторов, представляющих различные жанровые формы или их разные модификации на этом этапе,

Пикок делает вывод об оригинальности их творений на основании самобытности концепции мировидения указанных авторов и используемых ими художественных форм.

На новом этапе своего развития, в «медном веке», в эпоху Просвещения, поэзия, как и античная, постепенно начала терять ранее присущий ей авторитет, что было обусловлено, по мнению Пикока, «интересом к изысканиям, страстью к умственной деятельности»: «Современники Грея и Купера были усердными и вдумчивыми мыслителями. Тонкий скептизм Юма, напыщенная ирония Гиббона, смелые парадоксы Руссо и язвительная насмешка Вольтера направили энергию четырех выдающихся умов на то, чтобы до основания потрясти царство авторитета» [8]. Соответственно этот период отмечен динамикой жанровой системы, выдвинувшей на первый план прозаические жанры.

Начавшееся возрождение поэзии, в частности в Англии XIX в. деятельность поэтов «озерной школы», Пикок относит к явлениям, продолжающим тенденцию «медного века» (то есть упадка поэзии), хотя уже в другом ключе.

Пикок не одобряет поэтов «озерной школы», которые, по его мнению, «старательно избегали всего того, что связано с историей, обществом, человеческой природой... развивали воображение в ущерб памяти и разуму» [9]. Именно в этом расхождении поэзии с естественными формами жизненных явлений упрекает Пикок современных поэтов, говоря, что «поэзия не может выйти из границ, в которых родилась» [10] даже при помощи мощной силы воображения.

Обстоятельно анализируя творчество главных представителей этого направления в указанном ключе, английский поэт делает вывод с достаточной долей иронии: «Эти расчлененные остатки традиции, обрывки заимствованных наблюдений, вплетенные в ткань стиха... объединяются в современно-старинную смесь претенциозности и варварства, в которой хныкающая сентиментальность нашего времени в сочетании с искаженной суровостью прошлого предстает разнородными и не связанными между собой нравоописаниями, которые способны поразить пылкое воображение невзыскательного любителя поэзии...» [11]. Далее Пикок диагностирует положение поэзии и роль поэта в современную ему эпоху, причем эти высказывания носят решительный и неутешительный характер: «В наше время поэт – это полуварвар в цивилизованном обществе... Каким бы ни было положение поэзии в современном обществе, ее развитие непременно пойдет вразрез с прогрессом полезных знаний» [12].

Итак, Пикок считает для себя неприемлемыми эстетические устремления приверженцев романтического направления, прежде всего, пред-

ставителей «озерной школы». И в других статьях, эссе, литературных обзорах [13], по отношению к другим современным поэтам, например Байрону, Шелли, Пикок высказывает критические суждения, заслуживающие внимания, так как они проясняют его эстетические вкусы, устремления и взгляды на задачи литературы.

Хотя Пикок оставил нам опыты в области поэзии, основная часть его наследия – проза. Романы Т. А. Пикока содержат память о многих жанрах античной литературы: симпозиуме, сатуре, древнеаттической комедии. Это не удивительно, ведь на этапе романного творчества Пикока происходит интеллектуализация литературы, что обусловлено социокультурной ситуацией. Известно, что викторианский период был периодом радикального слома не только в экономической и политической, но и нравственной, этической, эстетической и интеллектуальной сферах.

Роман Пикока развивался в упомянутом русле интеллектуализации английской прозы. Наиболее полно эта интеллектуализация нашла выражение в диалогах. Философские диалоги в романах Пикока написаны в традиции, истоки которой следует искать в работах Платона: именно к античной литературе обращались часто авторы в поисках идеальных моделей в переходные периоды литературного процесса. Истоки своеобразия стиля Пикока можно проследить, обращаясь к античности. Драматические диалоги не составляют однородной группы, а подразделяются на несколько групп со своими особенностями. Важно рассмотреть также традиции, идущие от Лукиана, Плутарха, нашедшие выражение в жанре драматического диалога у Пикока.

Пикок был одним из почитателей Платона и сам создает диалог, весь построенный на постепенном, последовательном нанизывании речей, которые приоткрывают с разных сторон главную заданную в начале тему беседы, как это было и у Платона. Эта обязательная для всех тема разрабатывается самым многообразным образом. По мере нарастания и наполнения заданной темы голоса крепнут, становятся все увереннее, пока их всех не перекрывает голос «корифея хора» (например, хозяина поместья Грилла). Напомним, что и в диалогах Платона всегда есть ведущий голос, ведущая партия, она, как правило, принадлежит Сократу. Многогранность диалога наиболее ярко выражена в «Пире» Платона. Глубокомысленная беседа часто соседствовала со смехом и шуткой, так как для симposium было естественно сочетание серьезного и смешного. Пикок также часто балансирует на грани серьезного и комического. Но в его диалогах заметное место занимает также сатирическое начало.

Сатирические дебаты, карикатурно вырисованные характеры спорящих и аргументация, поспешная, не всегда логичная, не подразумевает прямой традиции Платона. Она скорее восходит к Лукиану. Действительное различие диалогов мы можем увидеть в их цели: если для Платона важен поиск истины, понимания Высшего блага, то философские дебаты в романах Пикока, когда восходят к Платону, в свою очередь, обращены к идейным исканиям автора. Когда же они присутствуют с целью комического снижения ситуации, характеров, иронии над общепринятыми суждениями, – тогда это скорее традиция Лукиана. В этом случае Пикока с традицией Лукиана роднит также нежелание исследовать предмет разговора в равноправном диалоге. Участники представлены нам агонистами, которые желают обезоружить своих противников, высмеивать их мнения и, что нередко, их самих, не предоставая возможности защищаться.

Таким образом, Пикок воссоздал в своем романе тип диалога, синтезирующий традицию Лукиана и Аристофана.

В романах Пикока, особенно в «Замке Кротчет» (1831) и «Усадьбе Грилла» (1861), мы можем видеть отголоски традиции менипповой сатуры. Следует оговориться, что это не прямое заимствование, а следование традиции, воспринятой через посредство Петрония, римского романиста I в. Мениппейное начало у Пикока проявляется в отсутствии какой бы то ни было явной нравоучительной тенденции, смешении элементов языка и стиля (пародирование трагических сюжетов на манер Мениппа, комический эффект в соединении трагического и эпического стиля с фамильярными словами и выражениями, применение высокого стиля к низменным ситуациям, соединение стиха и прозы и т. д.).

Важное место в творчестве Пикока занимает также традиция древнеаттической комедии. Пикок высоко оценивал феномен Старой комедии по трем причинам: ее близость народному, вакхическому происхождению; поэтическое качество и изобретательность; сатирическое, прямо выраженное политическое содержание.

Показателен сатирико-философский роман «Усадьба Грилла», который ближе других к Аристофану и его традиции. И не только потому, что в этом романе разыгрывается комедия в духе Аристофана, но потому, что в нем царит радостный, праздничный дух и воплощена остроумная, изобретательная и причудливая фабула. Одна модель жизни находится в контрасте с другой подобно тому, как это было в аристофановской комедии. Концепция романа, включающая сравнение античности и Нового времени, подводит к

итогу не в пользу последнего. Пикок не только сатирик-интеллектуал, отвергающий многие политические, религиозные и общественные нормы своего времени, осмеивающий современный ему мир, в котором видит мало достойного одобрения. Не менее существенна в нем и сторона позитивная, утверждающая полнокровное, хотя и несколько идеализированное бытие, некую современную Аркадию, на которую уродства окружающего мира не оказывают никакого влияния. Наслаждение радостями жизни, возведение радости в философско-нравственную категорию сближает Пикока с античными авторами, которым он, по собственному признанию, многим обязан. Вся проза Пикока является свидетельством его элинофильства. Воспринятый у греков идеал Пикока состоит в том, что человек должен жить в согласии с природой и своим человеческим родом, и искусство, вскрывая противоречия жизни, должно призывать к восстановлению гармонии.

#### Примечания

1. *Butler, Marilyn. Peacock displayed. A satirist in his context [Text]* / Marilyn Butler. L.: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 45; *Dawson, Carl. His fine wit. A study of T. L. Peacock [Text]* / Carl Dawson. Berkeley – Los Angeles, Univ. of California press, 1970. P. 68; *Kjellin, Haken. Talkative banquets. A study of the Peacockian novels of talk [Text]* / Haken Kjellin. Stockholm, 1974. P. 34–57; *McKay, Margaret. Peacock's progress: Aspects of artistic development in the novels [Text]* / Margaret McKay. Stockholm, 1992. P. 25.
2. *Пикок, Т. А. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла [Текст]* / Т. А. Пикок; отв. ред. Н. И. Балашов, Е. Ю. Гениева. М.: Наука, 1988. С. 243
3. Там же. С. 244.
4. Там же.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же. С. 245.
10. Там же.
11. Там же. С. 246.
12. Там же. С. 247.
13. «Эссе о модной литературе», «Французские комические романы».

А. С. Бакалов, И. И. Куропаткина

#### ОБРАЗ ДЕРЕВА В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ Ф. ГЕББЕЛЯ

В немецкой поэзии образам деревьев принадлежит исключительно важная роль. В поэзии Ф. Геббеля деревья – это совокупный образ того «Древа жизни», от которого некогда отпал человеческий род. Древо объемлет Вселенную, являя образ самой Премудрости – устроительницы мировой жизни.

Человек изначально находится в условиях, когда в силу самого факта своего существования он постоянно вынужден поверять природу на «человечность». С этой целью он использует все доступные ему средства, в том числе и философию.

Поэзия, разумеется, не философствует о природе в системе понятийных категорий так, как это делает философская наука. Но вот что знаменательно: там, где философы излюбленным предметом своих размышлений избирали природу, как в древнее время Гераклит и Эмпедокл, а в новое – Якоб Беме, Шеллинг, их язык максимально приближался к поэтическому. Природа в своей чувственной непосредственности требует, чтобы гордый язык абстракций, проникая в ее тайны, смирялся, приобретал свойства образной речи, богатой живыми лексическими корнями, враставшими своими первичными значениями в мир природы. «Небо», «огонь», «вода», «свет», «воздух» – все это вполне наглядные, конкретные представления и вместе с тем предельно общие, неразделимые понятия, которыми пользуются и поэзия, и философия, «природняясь» тем самым через природу друг другу. Так, философия, постигая явленность природных сущностей, становится поэтичной, поэзия же в постижении сущности природных явлений – философской. Поэзия выполняет отчасти ту функцию, которую в древности выполняла мифология – представлять мир, создаваемый человеком, в его гармонии с природой.

Связи человека с природой стали в XIX в. гораздо более опосредованы культурой и цивилизацией, чем раньше, но соответственно усложнился и язык поэзии. Мы рассматриваем природу как предмет лирических размышлений Ф. Геббеля (1813–1866), затрагивающих коренной вопрос общего мировоззрения: соотношение первозданных стихий и человеческого волеизъявления и разума.

---

**БАКАЛОВ Анатолий Сергеевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета

**КУРОПАТКИНА Ирина Игоревна** – преподаватель Самарского юридического института  
© Бакалов А. С., Куропаткина И. И., 2008

Среди огромного разнообразия образов природы мы остановимся на растительных. В немецкой поэзии образам деревьев принадлежит исключительно важная роль, что обусловлено и природными факторами, и фольклорно-обрядовыми традициями, и многовековым земледельческим укладом жизни человечества. Образами деревьев изобилует и поэзия Ф. Геббеля. Попробуем сначала представить это древесное царство в целом, выделив самые поучительные, духовно значимые моменты его образного осмыслиения.

Наука о фольклоре выдвинула теорию, что в основе мифopoэтических представлений лежит образ мирового дерева, организующего своими корнями и ветвями структуру мироздания (пример тому всемирный ясень Иggдрасиль из «Старшей Эдды»). В произведениях немецкой поэзии дерево также часто выступает как система пространственных и духовных координат, соединяющих небо и землю, верх и низ, правое и левое, все стороны света. Вспомним в связи с этим образный строй стихотворения Ф. Геббеля «Der letzte Baum» («Последнее дерево») [1]: лес покрылся мглою, но верхушка одного дерева озарена прощальным светом солнца, и в этом вечернем озарении зримо выступает принадлежность дерева двум мирам – небесному, где оно «словоно в утреннем пламени» (...wie in Morgenflammen, steht...), и земному, где дерево стоит на краю небосклона (...steht / Am fernsten Himmelssau...):

*Es ist ein Baum und weiter nichts,  
Doch denkt man in der Nacht  
Des letzten wunderbaren Lichts,  
So wird auch sein gedacht.*

(Это всего лишь дерево, но если подумать в ночи о последнем чудесном свете, то вспомнится именно оно).

Связь всего со всем и служит здесь тем самым «чудесным» светом. Образ света, огонька, брезжашего в темноте, в лесу, довольно часто встречается в творчестве Геббеля (например, в стихотворении «Nachts» [2], написанном 17 июля 1834 г.: «Ich schreite in die Nacht hinaus, / Entgegen jenem Schimmer,... / Sich stiebt mit schwachem Flimmer...»). «Иду в ночь, / На еле видный огонек, / ...Угасающий слабым мерцанием...»).

Дерево, соединяя в пространстве небо и землю, во времени выступает как символ памяти о прошлом и надежды на будущее. «Der Wald» («Лес») [3] Геббеля – наглядный образ духовного родства и преемственности поколений. Мысль поэта устремляется в то будущее, откуда навстречу прошлому обращается память потомков.

*...Die Eiche, schon zersplittet,  
Hat einst sein Ahn gesetzt,  
Die Birke, golddurchzittert,  
Ihr Vater ganz zuletzt...*

*Das tu ich für die Söhne  
Das hundertjähr'ge Gruen...  
(Дуб, что уже расколот,  
Посажен был предком его.  
Березку золотую сажал  
Под конец жизни ее отец...  
Я же создаю для сыновей  
Зелень на сто лет вперед...)*

Таким образом, дерево у Геббеля выступает здесь как образ самой вечности, которая всегда юна и всегда стара. Отсюда и частая в его поэзии тема посадки дерева как символа сознательно приближаемого и рукотворного бессмертия. По сути, это также один из вариантов мирового дерева, объемлющего пространство и «прорастающего сквозь время, чтобы достичь самых дальних пределов будущего» [4]. Это все та же мысль о земном бессмертии, которая передается из рода в род, от предков к потомкам, связывая их в сверхвременной союз:

*So wuchs der Wald zusammen,  
Der mir so schön erscheint.  
Weil er in holden Flammen  
Noch Ahn und Enkel eint...  
(Так вырос лес,  
Который кажется мне столь прекрасным,  
Поскольку он в дивном пламени  
Объединяет еще и предков с внуками...)*

Аналогичную мысль найдем, к примеру, у А. Твардовского:

*Посаженные дедом деревца,  
Как сверстники твои, вступали в силу,  
И пережили твоего отца,  
И твоему еще предстанут сыну  
Деревьями.*

*<...>  
Ровесниками века становясь,  
В любом от наших судеб отдаленъи,  
Они для нас ведут безмолвно связъ  
От одного к другому поколению.  
(«Посаженные дедом деревца»)*

Какой же крепости и прочности должна быть связь, соединяющая разные пространства и времена! Дерево выступает перед человеком как образ упорного прорастания, жизнестойкого терпения, которое осиливает все превратности судьбы (например, в стихотворении «Der Baum in der Wüste» «Дерево в пустыне» [6]: «Es steht ein Baum in Wüstensand, / Der einzige, der dort gedieb; / Die Sonne hat ihn fast verbrannt, / Der Regen tränkt den durst'gen nie). Но, несмотря на увядание и наготу кроны, дерево приносит плод, выполняя свое предназначение («...In seiner falben Krone hängt / Gewürzig eine Frucht voll Saft, / Er hat sein Mark hineingedängt, / Sein Leben, seine höchste Kraft...») «В его поблекшей кроне висит сочный плод, дерево вместило в его сердцевину свою жизнь и все свои силы»). Жизнь деревьев, по

Геббелю, – это урок молчаливого, стоического претерпевания скорбей и невзгод, которые так же неотвратимы в судьбе человека, как, например, осень и зима в судьбе дерева (наглядным примером тому может послужить яблоня в стихотворении «*Schiffers Abschied*» («Прощание моряка») [7], в котором описывается голое и замерзшее дерево в зимней пустыне (...*In winterlicher Öde! / Wie war der Baum so nackt und kahl...*). Яблоня возрождается весной к жизни, и ветка за веткой покрываются цветами, осыпающими человека красным снегом из лепестков (...*Mit rotem Schnee bestreute...*), обещая хороший урожай (...*Wie wird er reichlich tragen!..*). Необходимо достойно перенести страдания, чтобы в душе пробился росток обновления, который впоследствии может принести чудесные плоды.

Растения – низшая форма жизни, но именно поэтому в них с какой-то удивительной простотой выступают изначальные закономерности бытия, о которых человек зачастую не помнит. Поэтическая сверхзадача Геббеля и состояла отчасти в том, чтобы обратить умственный взор и нравственное самосознание человека на деревья как прообраз жизненной полноты и творческого изобилия.

Человек стоит на более высокой ступени развития, чем другие «дети природы», он обладает сознанием и свободой, но цена этого – разрыв, подчас мучительный, с целостностью окружающего мира. Человек – странник, он как бы изначально лишен почвы, на которой мог бы постепенно возрастать, совершая свое высшее призвание, как это делают деревья. Эта мысль наводит на еще одну параллель со священной историей, написанной одним из апостолов Ветхого Завета.

Посреди Эдема возвышаются Древо жизни и загадочное Древо познания добра и зла. Древо жизни прежде всего – источник бессмертия. Бог не закрывает человеку путь к нему и тем самым продолжает свое особое попечительство о человеке. Он запрещает ему лишь вкушать плоды с Древа познания, предупреждая, что это грозит человеку гибелью. Нарушив запрет, человек испытывает на себе власть закона воздаяния: Адам лишается Древа жизни. Человек обречен на изгнание и на вечные поиски свободы для высшей жизни и рая («...*Wir fühlten uns in öden Schlummers Räumen / Gekettet an unwürdig-nichtge Sachen, / Wir schauern, es ergreift uns, ohne Säumen / Frei für das hohe Leben uns zu machen, / Allein, wir Armen sind gar fest gebunden, / Bald ist der Mut, das Sehnen auch, entschwunden.*» «...Мы чувствуем себя в пустынном сумрачном пространстве / Прикованными к ничтожным, незначительным вещам. / Мы боимся, поддавшись порыву, без промедления / Освободиться для жиз-

ни высшей, но, бедные мы, / Слишком крепко привязаны, и / Вскоре и мужество, и тоска пропадают....» «*Liebesgeheimnis*»). И лишь оказавшись под деревом, которое тихо и благосклонно предлагает усталому страннику свою тень, сквозь сон человек вновь получает напоминание о покровительстве Всевышнего ( «...*Ein müder Pilger kommt aus weiter Ferne, / Er streckt sich hin, zu dumpfem Schlaf ermattet. / Durch milden Blütenregen weckt ihn gerne / Der Baum, der still und freundlich ihn beschattet. / Halb wacht er schon. Da leuchten alle Sterne, / Ihn kühl ein Hauch, mit dem ein Duft sich gattet, / Der ganze Himmel neigt sich auf ihn nieder...*»). «Издалека идет усталый путник, / Ложится, изможденный, засыпая глубоким сном. / Дождем из цветов будит его дерево, дающее ему тихо и дружелюбно тень свою. / Наполовину проснулся странник. Все звезды светят, / Прохладное дуновение, в котором чувствуется аромат, / И небо склонилось над ним...»). Но человеку трудно понять и принять такую истину, и он, вздыхая, решает, что это всего лишь сон, и вновь закрывает глаза ( «...*Er seufzt: ein Traum! und schließt die Augen wieder*»).

В философской лирике Геббеля часто встречается образ спящего или дремлющего под деревом человека, и, как правило, это всегда дерево благоухающее, плодоносящее (например, липа в стихотворении «*Linde*», или другая липа в стихах «*Vorüber*», или дерево в стихотворении «*Unterm Baum*», предлагающее тень от солнечных лучей и свои лучшие плоды спящему ребенку). И через это еще больше подчеркивается чувство одиночества и заброшенности человека в прекрасном, но чуждом ему мире, наполненном чудесными, цветущими и источающими ароматы деревьями. Стоит отметить также, что образ цветущего или плодоносящего дерева зачастую сопровождается мотивом сладкой дремы (например, в уже упомянутых нами стихотворениях: «*Linde*» ( «...*Ich schwankte bin in wachem Traum...*»), «*Unterm Baum*» ( «*Unterm Baum im Sonnenstralle / Liegt ein rotes, traeges Kind, / Schlaeft so lange...*»), «*Liebesgeheimnis*» ( «...*Er streckt sich hin, zu dumpfem Schlaf ermattet...*»), «*Vorüber*» ( «*Ich legte mich unter den Lindenbaum, / In dem die Nachtigall schlug; / Sie sang mich in den süßesten Traum, / Der währte auch lange genug. / Denn nun ich erwache, nun ist sie fort, / Und welk bedeckt mich das Laub...*»). – «Прилег я под липой, / в кроне которой пел соловей. / Он пел, и я уснул долгим сладким сном. / А когда я проснулся, он улетел, / и увядшие листы упали на меня...»). В минуты бодрствования человек не находит ответа на мучительные вопросы о смысле своего существования, о том, как стать свободным для «высшей» жизни ( «...*Frei für das hohe Leben uns zu machen...*»). И как разрешение всех

вопросов приходит сон или предчувствие сна – не холодного, могильного, но такого, каким спят деревья, живущие без ожидания и сожаления, одним только вечным настоящим. Цветущее, зеленеющее дерево, лишенное возможности перемещаться в пространстве, не ищет ответов ни на какие вопросы о смысле существования. Не отрываясь от земли, оно стойко и достойно несет жизнь в своем тихом шелесте и мерном покачивании. Человеку же, лишенному столь органичной связи с землей, свойственно мечтать о какой-то иной почве, с которой он может столь же тесно сплестись духовными корнями.

Мудрость деревьев Геббель видит в том, что они, смиренные в своем союзе с землей и упорные в своем влечении к небу, наставляют людей в этом редкостном сочетании кротости и отваги, послушничества и дерзания. Сопряжение этих свойств – залог всеединства, сочетания неба и земли в крепко спаянную и гармонически звучащую сферу. Дружно переплетаясь своими корнями, одиночно и свободно возвышаясь кронами, деревья открывают человеку путь слияния с живыми силами почвы и с воздушными веяниями. В глубине сопричастности к высоте свободы таится главный урок их жизненной мудрости.

Итак, деревья являются примеры совершенного союза со своей почвой и безупречной верности своему предназначению, это совокупный образ того «Древа жизни», от которого некогда отпал человеческий род. Принять как истину укорененность деревьев в земле и устремленность в небо – это двойное притяжение, которым распрямляется нравственная природа человека, и внять благой вести, исходящей от деревьев, – все это представляет исключительную важность для человека. Охватывая своими корнями землю, врастая в прошлое, а вершиной устремляясь в небо и достигая будущего, древо объемлет Вселенную, являя образ самой Премудрости – устроительницы мировой жизни.

#### Примечания

1. <http://gutenberg.spiegel.de/hebbel> [Электронный ресурс].
2. Там же.
3. Там же.
4. Эпштейн, М. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии [Текст] / М. Эпштейн. М.: Высш. шк., 1990. 304 с.
5. <http://gutenberg.spiegel.de/hebbel>
6. Там же.
7. Там же.

*И. И. Куропаткина*

## О КРАСОТЕ И ЕЁ ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ ФРИДРИХА ГЕББЕЛЯ

Статья посвящена философскому пониманию красоты великим немецким драматургом Ф. Геббелем как философской категории. Красота мира, по Геббелю, – это не внешняя красота, а некая внутренняя сила, которая помогает сохранить баланс во всем мире.

В философской лирике Геббеля с большой силой звучат постоянные для него мотивы сущности и трагизма жизни и – как противовес – тема духовно-высокого и прекрасного в искусстве и поэзии. Если, по Гегелю, «искусство – лишь одна из ступеней реализации Идеи» [1], то Ф. Геббель эту мысль о преходящности искусства называет «невероятным заблуждением Гегеля» [2] и как художник остается в этом вопросе верным Шеллингу, в трансцендентальной философии которого искусство является кульминационной точкой. По Геббелю, искусство, призванное хранить равновесие между двумя формами жизни – бытием и становлением, есть «осуществленная философия» – мысль, которой Геббель тоже обязан Шеллингу. Но Геббель идет дальше. Он делает искусство не только «целью и вершиной философии» [3], а, превратив его в посредника «между идеей и мирскими судьбами человека», хочет привлечь к «решению всемирно-исторической задачи» [4]. Именно искусство, по мнению Геббеля, выявляет, хотя и не полностью, идеальную завершенность и целостность мира и надприродную (идеальную) значимость человеческой жизни, в основе которой заложена способность к созданию и восприятию прекрасного.

В лирике Геббеля не только даётся описание красоты мира, человека, но и содержится попытка автора разобраться в том, что такое красота, каково её предназначение. Определение понятия красоты Ф. Геббель даёт в стихотворении *«Die Schönheit»* («Красота») [5]. Главное ее назначение Геббель видит в том, что она приобщает человека к высоким материям, связывая с ними:

*Drum dienst du, uns dem Höchsten zu verbinden  
Wir stehen ihm nicht länger fern mit Grauen,  
Es tritt uns nah in dir, wir können's lieben!  
Потому служишь ты связи с Высшим,  
Мы больше не стоим со страхом в отдаленьи,  
Через тебя является оно и пробуждает в нас  
любовь!*

Красота помогает человеку относиться нетерпимее (*schmerzlicher empfinden*) к своим недостаткам, но при этом не отчаяться, а превозмочь все уродливое в себе и приобщиться к чему-то наивысшему.

*Eine Pflicht*

*Schönheit, wo ich dich erblicke,  
Huldige ich deinem Licht,  
Und wie ich mich selbst erquicke,  
So erfüll' ich eine Pflicht* [6].

*Красота, где тебя я вижу,  
Там славлю я твой свет,  
И, получая наслажденье,  
Исполняю свой долг.*

Человек, получая наслаждение от красоты, в чем бы она ни проявлялась, исполняет своё истинное предназначение. По словам Фридриха Геббеля, человек обязан чувствовать, видеть красоту во всех ее проявлениях, будь то красота мира, языка, города или произведения искусства. Человек, по Геббелю, должен быть «безмятежным зеркалом» для красоты.

*Drum ein ungetrübter Spiegel,  
Schönheit, werd' ich stets sein;*

*Потому стану я, красота, безмятежным зеркалом.*

Если нравственный порядок должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то «для своей полноты и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое» [7]. Эта эстетическая утопия Вл. Соловьева сродни упованиям Ф. М. Достоевского, который, всю жизнь мучительно искашивший ответы на вопрос, что такое истина, что является нравственным, что есть добро и зло, выразил надежду на то, что красота спасёт мир [8].

Красота порождает любовь, любовь же творит мир по законам красоты. Красота может даровать надежду отчаявшемуся, может обогатить человека цветами прекраснейших чувств. Как и русские мыслители, Фридрих Геббель также уповаёт на спасительную миссию красоты в мире. Эта мысль звучит в стихотворении *«Die Schönheit der Welt»* («Красота мира») [9]:

*Weiss ich nicht, wie du entsprungen,  
Weiss ich doch, was dich erhält,  
Was den Streit in dir bezwungen,  
Und mit ihm den Tod, o Welt!*

*Der Zerstörung wilde Triebe,  
Die kein Selbstgenuss noch band,  
Sind erloschen in der Liebe,  
Seit du dich als schön erkannt...*

*Я не знаю, как возник ты,  
Но знаю, что тебя сохраняет,*

*Что побеждает в тебе разлад,  
А вместе с ним и смерть, о мир!  
Дикое стремление к разрушению,  
Которое не связано стремлением к наслаждению жизнью,*

*Погасло в любви,*

*С тех пор как ты признал себя прекрасным.*

Пусть в иной стилистике и с другими нюансами смысла, но эта мысль близка к той, что заложена в бунинских строчках:

*Жизнь зараждается в мраке таинственном.  
Радость и гибель ея  
Служит нетленному и неизменному –  
Вечной красе Бытия! [10]*

Красота порождает любовь, любовь же уничтожает стремление к разрушению. Однако для того, чтобы осознать спасительную силу красоты, человек должен научиться видеть прекрасное вокруг себя. Этому своего читателя учит Геббель, описывая Венецию в стихотворении *«Venedig»* [11]:

Город выступает в большей степени как некое живое существо. Венеция Геббеля – это соннаяяу (*«verwirklichter Traum»*), город, сотворенный Тритонами (*«im Meer gleich von Tritonen erbaut»*) – здесь Геббель возвращается к героям греческой мифологии. Здания и мосты подобны необыкновенным рыбам в ночном океане (*«Wie in des Ozeans Nacht Fische...»*). Здания венчаются с волнами (*«...Der sich den Wellen verträgt...»*). Поэт передает чарующий образ Венеции. Город этот будто сновидение, полное таинственных, ярких и неповторимых образов, которые нельзя уловить и запечатлеть в определенную форму. Последними строками стихотворения поэт «возвращает» читателя из мира снов в реальность: *«Lass dir aber vom Führer berichten, wie alles entstanden»* (*«Пусть путеводитель тебе расскажет, как все возникло»*). Но поэт не разрушает созданную иллюзию, а как бы объясняет, что и читатель может стать обладателем «настоящей» Венеции, красивой, загадочной, в какой-то степени мифической. Если читатель открыт для восприятия, то эта «фантастическая картина растворится в сознании» (*«Und das fantastische Bild löst in Vernunft sich dir auf!»*) и станет частью его.

На примере этого стихотворения видно, насколько поэту удалось не только увидеть и прочувствовать красоту, но и суметь описать и передать свое восприятие читателю. Восприятие красоты способствует обогащению внутреннего мира человека, расширению границ фантазии, возможно, даже созданию альтернативной реальности.

Высшей степенью красоты, выражением её эстетической сущности является прекрасное, споры о котором начались в глубокой древности и продолжаются по сей день.

Античность связана именно с проявлением красоты и совершенства. Образцы античности Ф. Геббель рассматривает как эталон. Одно из своих стихотворений поэт называет «*Vor dem Laokoön*» [12]. Микель Анджело называет эту скульптурную группу чудом искусства, и с мнением гения сложно не согласиться. Но истинная красота скрыта внутри – «скульптура наглядно показывает, что может правда, и еще отчетливее, чего она не может». («Was die Wahrheit vermag, das zeigst du deutlich, o Gruppe, / Deutlicher zeigst du jedoch, dass sie nicht alles vermag!») Это не просто созерцание, а философское осмысление произведения искусства. Холодный мрамор оживляет в человеке целый пласт знаний, чувств и приводит чувствующего человека к философским размышлениям, т. е. пониманию красоты, по Геббелю, побуждает человека к философскому осмыслинию мира.

На основании всего вышеизложенного можно сделать следующее заключение. Фридрих Геббель отводит немаловажное место в своей философской системе красоте и рассматривает эту категорию с философской точки зрения, как глобальное явление, способное влиять как на жизнь отдельного индивида, так и на все мироустройство в целом. По убеждению поэта, красота способна спасти мир. Красота служит обогащению внутреннего мира человека, расширению границ фантазии, она побуждает человека к философскому осмыслинию мира. Сам же человек, по Геббелю, должен выполнять свою «обязанность», а именно научиться чувствовать красоту и воспитывать в себе способность к ее восприятию.

#### Примечания

1. Гегель, Г. В. Драматическая поэзия [Текст] / Г. В. Гегель // Гегель Г. В. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 62.
2. Geisler, K. Das Bild der Gesellschaft in Friedrich Hebbels Tagebüchern [Text] / K. Geisler // Der Einsame Weg. Berlin, 1970. S. 89.
3. Loose, E. Friedrich Hebbels Anschauungen über die deutsche Literatur bis zum Ausgang der Klassiker [Text] / E. Loose. Berlin u. Leipzig, 1918. S. 34.
4. Шеллинг, Ф. Система трансцендентального идеализма [Текст] / Ф. Шеллинг. М.: Мысль, 1966. С. 96.
5. Friedrich Hebbels sämmtliche Werke [Text]. Hamburg, 1891. S. 177.
6. Ibid. S. 230.
7. Соловьев, В. Философское начало цельного знания [Текст] / В. Соловьев. М., 1999. С. 71.
8. [8. http://www.iu.ru/biblio/archive/kormin\\_russkayareligioznoidealisticeskaya/default.aspx](http://www.iu.ru/biblio/archive/kormin_russkayareligioznoidealisticeskaya/default.aspx) [Электронный ресурс].
9. Friedrich Hebbels sämmtliche Werke. S. 230.
10. Смирнова, Л. А. Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество [Текст] / Л. А. Смирнова. М., 1991. С. 64.
11. Friedrich Hebbels sämmtliche Werke. S. 197.
12. Ibid. S. 194.

Т. Н. Шмелева

## КЕЙТ ШОПЕН И УОЛТ УИТМЕН

Особенности творческой манеры американской писательницы Кейт Шопен (1850–1904) освещаются в тесной взаимосвязи с художественным наследием У. Уитмена.

Поэзия Уолта Уитмена (1819–1892) была близка и дорога Кейт Шопен (1850–1904). Известный критик творчества писательницы Пер Сейерстед первым указывает на Уитмена как на одного из ее любимых поэтов [1]. С тех пор в американском литературоведении неоднократно отмечались моменты, объединяющие их творческое наследие [2]. Однако проблема обращения Шопен в своих произведениях к творчеству Уитмена либо только обозначалась, либо ее освещение носило фрагментарный характер. Также без внимания исследователей оставался историко-литературный фон, существенный для понимания природы типологических схождений. Попытаемся восполнить этот пробел.

Как известно, бремя кальвинистского прошлого тяготело над большей частью американской литературы XIX в. Писатели как Севера, так и Юга, изображая человека, обращались в основном к сфере чувств и мыслей, избегая физической стороны бытия, с неподвластными разуму влечениями и инстинктами. Если сопоставить величайший американский роман о любви того времени – «Алую букву» – с европейскими, то принципиальное отличие тут же бросается в глаза. Готорн целомудренно обходит интимный подтекст отношений Эстер и Димсдейла. Г. Мелвилл, Г. Джеймс, М. Твен, Хоуэллс, С. О. Джуитт в своих произведениях воздерживались от открытых изысканий подобного рода. Только в поэзии Уолта Уитмена впервые в американской литературе описывается любовное прикосновение [3]. Произведения поэта насыщены открытым описанием того, что традиционно считалось неприличным:

*И что святая святых есть тело мужское и женское*

*Что цветет и вершина всей жизни – то чувство, какое они питают друг к другу [4].*

По наблюдению Т. Д. Венедиктовой, «проповедование физической стороны любви в поэмах Уитмена – не просто дерзкая вольность, но образное воплощение коренного принципа жизненной философии» [5]. Замечание исследовательницы кажется справедливым; более того, делая

---

ШМЕЛЕВА Татьяна Николаевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Ивановского государственного университета  
© Шмелева Т. Н., 2008

человека частью природного универсума, Уитмен наделяет тело, свидетельство материального родства с природой, познавательной функцией:

*И я возник из водной стихии, из которой возникла вся жизнь,*

*И, обретя свое тело, обрел я и личность свою*

*И то, что я существую, познал через тело свое, и то, чем я мог бы стать, через тело свое я познал бы [6].*

В своем творчестве Шопен, подобно Уитмену, открывает читателю иррациональную глубинную жизненную основу, переводя ее на язык выраженных в слове чувств и переживаний. В произведениях американской писательницы физическая сторона человеческого существования с неконтролируемыми сознанием инстинктами и желаниями открыто заявляет о себе. Это не осталось не замеченным исследователями ее творчества. Так, М. М. Коренева указывает, что в процессе освобождения героинь Шопен от гнета общественных условностей «почти никогда не участвует разум – только лишь ощущения тела... Оно (тело) вдруг просыпается и кладет конец безотчетному существованию согласно предписаниям общины (или иной общности), регулирующей отношения внутри данной группы, бездумному принятию заведенного порядка» [7].

Стихия чувственных впечатлений героя является отражением естественного мира природы. Не случайно образ моря, океана занимает центральное место в поэме Уитмена. В самом развитии уитменовского стиха некоторые исследователи слышат ритмы прибоя – «oceanic rhythm unknown to English verse» [8]. Анализируя роман Кейт Шопен «Пробуждение», и Пер Сейерстед и Льюис Лири определяют море в качестве преобладающего художественного символа. Действительно, морской символикой пронизан весь художественный мир произведения: фабула, топос, характеристика внутреннего мира героини. События романа главным образом разворачиваются на Гранд Айле, морском курорте луизианской аристократии. Для описания чувств героини и ее внутреннего мира автор использует «морскую образность» [9]. Так, мотив моря звучит в воспоминаниях Эдны о ее детстве. Больше всего ей запомнился «луг, который казался таким же большим, как океан» [10], ходя по которому она воображала, что плывет [11]. Эмоции, вызванные музыкой, также сопоставляются с морской стихией: «...the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her... body» [12]. Символичным оказывается стремление Эдны научиться плавать и желание «заплыть так далеко, куда еще не заплывала ни одна женщина» («to swim far out, where no woman had swum before») [13]. Таким образом, метафорический мотив моря как воплощение движения жизни дает

возможность сравнивать творчество двух писателей не только на уровне проблемно-тематическом, но и поэтическом.

Помимо определения общих тем и мотивов, хотелось бы рассмотреть и более частный случай влияния (в терминологии Ю. Н. Тынянова – заимствования), а именно перенесение из искусства другого художника отдельного приема или отдельного словесного элемента [14]. В связи с этим особый интерес представляет уитменовский символ как художественное средство, где сливаются воедино лиризм и философичность. Поэтический строй «Листьев травы» (Leaves of Grass, 1855) проникнут чувством единой сущности человека и природы, запечатленной в образной символике. Первое появление героя поэмы в «Песне о себе» выявляет особенности стилевой манеры автора, определяющейся постоянным присутствием природного в образе, в лексико-семантическом наполнении фразы. Из духоты комнат герой бежит на берег реки:

*Я пойду на берег реки, я разделенусь и стану голым,*

*Я до безумия рад, что воздух прикасается ко мне... [15]*

Напомним, что поэтика и стиль «Листьев травы» глубоко исследованы Т. Д. Венедиктовой (монография «Поэзия Уолта Уитмена»). Анализируя этот своеобразный лирический зачин, она отмечает, что одежда здесь также символизирует тесный «наряд» общественных условностей и догм. «Только воссоединившись с природой, живой и вольной, не признающей авторитетов и границ, человеческая сущность обретает свободу и полноту развития» [16]. В знаменитой поэме «Рожденный на Поманоке» Уитмен прибегает к развернутой метафоре, пытаясь разобраться в хитросплетениях жизни и трагической разорванности бытия. Два пересмешника радостно поют над своим гнездом. Их любовный союз служит залогом извечного продолжения жизни, олицетворяет вселенную гармонию. Картина безоблачного счастья резко сменяется своей полной противоположностью. Осиrotевшая птица тщетно взывает к морю, к суще, к луне и к звездам – потерянную любимую не вернуть. Горестный плач птицы слышат двое: маленький мальчик (герой поэмы) и море. Чистое детское сознание чутко воспринимает окружающий мир, и в жалобах птицы ему открываются неведомые до этого страдания.

*Навеки не вырвусь, и эхо навеки, и стоны любви в душе*

*не стихнут навеки [17].*

Конечно, незамутненный взгляд ребенка на мир – это не новация Уитмена. Эстетику образа ребенка как прием для изображения человека в состоянии первозданной чистоты и в силу этого

способного постичь высшие истины разработали еще европейские романтики [18]. И птица, и море олицетворяют для мальчика мир природы, сливаясь в его сознании в неделимое целое. Именно морю автор доверяет свою философию жизни. На вопросы героя о смысле и загадке жизни море шепчет:

*Смерть и еще раз смерть, да, смерть, смерть, смерть...*

По мнению Т. Д. Венедиктовой, «море поет о смерти как о последнем пути возвращения к гармонии, но в его песне нет безысходности, нет отчаяния: ведь море не только могила, но и колыбель человечества... не случайно погребальный гимн моря будит в герое поэмы его призвание: отныне он станет творцом песен о жизни, сохранив в их основе все тот же, вечно неизменный, величавый ритм природы» [19].

Финальный эпизод романа Кейт Шопен «Пробуждение», небольшой по объему, насыщен интонациями поэмы Уитмена. В нем Шопен сводит в едином стилевом жесте два уитменовских символа: человека, освобождающегося от одежды, а с ней и от предрассудков и одновременно сливающегося с природой, и единство трех различных, но вместе с тем непосредственно связанных компонентов – героя, моря, страдающей птицы. Оказавшись на берегу моря, главная героиня романа, Эдна, видит птицу со сломанным крылом, которая, будучи не в силах подняться ввысь, спускается все ниже и ниже к воде. В данном символическом подтексте неспособность птицы взлететь читается как невозможность героиней найти себя в жизни. Перед тем как зайти в воду, Эдна сбрасывает с себя одежду и при этом переживает эмоции, сходные с теми, что испытал герой Уитмена из «Песни о себе»: «...For the first time in her life she stood naked in the open air, at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her. How strange and awful it seemed to stand naked under the sky! How delicious! She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known» [20]. Пройдя нелегкий путь самопознания, почувствовав вкус независимости, героиня в итоге оказывается в тупике, она упливает в бескрайнее море от мира, в тесных рамках которого ей нет места. Море несет смерть, однако оно по-уитменовски исполнено сочувствия к героине, измученной внутренними противоречиями: «The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude... The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace» [21].

Разумеется, общность эстетических принципов не была случайной, но обусловленной некоторыми аналогиями в художественных системах писателей. Общей для Уитмена и Шопен была в первую очередь проблема целостности человека. В их творчестве духовная и физическая сущность индивидуума связываются отношением познания, цель которого заключается в том, чтобы помочь человеку вспомнить о своей телесности и восстановить единство с природой и вселенной.

### Примечания

1. Seyersted, P. Kate Chopin: A Critical Biography [Text] / P. Seyersted. Louisiana State University Press, 1969. P. 89, 167, 171.
2. Leary, L. Kate Chopin and Walt Whitman [Text] / L. Leary // Walt Whitman Review. 1970. Vol. 16. № 3. P. 37–46; Leary, L. Introduction [Text] / L. Leary // Chopin K. The Awakening. N.Y., 1970. P. III–XVIII; Candela, G. L. Walt Whitman and Kate Chopin: A Further Connection [Text] / G. L. Candela // Walt Whitman Review. 1978. Vol. 24. № 4. P. 163–165.
3. Vendler, H. Body Language: «Leaves of Grass» and the Articulation of Sexual Awareness [Text] / H. Vendler // Harper's Magazine. N.Y., 1986, Vol. 273. № 1637. P. 62–66; Венедиктова, Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена [Текст] / Т. Д. Венедиктова. М., 1982; Венедиктова, Т. Д. Уолт Уитмен [Текст] / Т. Д. Венедиктова // История литературы США: в 4 т. М., 2003. Т. 4. С. 74–150.
4. Уитмен, У. Листья травы [Текст] / У. Уитмен. М., 1982. С. 103.
5. Венедиктова, Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена. С. 39.
6. Уитмен, У. Указ. соч. С. 157.
7. Коренева, М. М. Кейт Шопен [Текст] / М. М. Коренева // История литературы США: в 4 т. М., 2003. Т. 4. С. 739.
8. Vendler, H. Op. cit. P. 65.
9. Gilbert, S. Introduction [Text] / S. Gilbert // Chopin K. The Awakening and Selected Stories. N.Y., 1986. P. 26.
10. Chopin, K. The Awakening [Text] / K. Chopin. N.Y., 1997. P. 29.
11. Ibid. P. 30.
12. Ibid. P. 44–45.
13. Ibid. P. 47.
14. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. М., 1977. С. 378.
15. Уитмен, У. Указ. соч. С. 254.
16. Венедиктова, Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена. С. 27–28.
17. Уитмен, У. Указ. соч. С. 15.
18. Подробнее об этом см.: Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии [Текст] / Н. Я. Берковский. Л., 1973. С. 42–43.
19. Венедиктова, Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена. С. 92.
20. Chopin, K. Op. cit. P. 189.
21. Ibid.

О. В. Гордиенко

## МОТИВ ОГНЯ В РОМАНЕ Т. ХАРДИ «ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ»

Статья посвящена мотиву огня – одному из основных образных элементов романа Т. Харди «Возвращение на родину». Рассматривая вариации этого мотива, автор статьи приходит к выводу, что образ огня в романе Т. Харди многозначен: это и символ романтических грёз, и образ рока, и одновременно – природная стихия, неразрывно связанная с земным началом. В статье указывается на соответствие между хардиевской интерпретацией огня и трактовкой этого образа у писателей-натуралистов.

Роман «Возвращение на родину» (*The Return of the Native*, 1878) знаменует собой переход писательского гения Харди на качественно новый уровень: он существенно отличается от довольно фрагментарных пасторально-идиллических зарисовок романа «Под деревом зелёным» (*Under the Greenwood Tree*, 1872) и более совершенного в плане формы, но всё же несколько прямолинейного в плане назидательности романа «Вдали от обезумевшей толпы» (*Far from the Madding Crowd*, 1874). Теперь перед нами трагедия, в основе которой многообразные конфликты (несоответствие характеров и их стремлений, любовь и ревность).

Роман «Возвращение на родину» состоит из шести частей (книг). В центре повествования – тридцатилетний Клайм Ибрайт, который возвращается в родные места (они прилегают к Эгдонской пустоши) из Парижа, чтобы стать сельским учителем. Дома его дожидаются мать и двоюродная сестра Томазин. Последняя выходит замуж за бывшего инженера, а ныне трактирщика Дэймона Уайлдива. У Уайлдива до женитьбы был роман с молодой красавицей Юстасией Вэй, дочерью грека с острова Корфу, которая ненавидит жизнь в эгдонской глухи и мечтает уехать из этих мест. Юстасия влюбляется в Клайма, надеясь, что тот увезёт её в Париж, а Клайм принимает Юстасию за свой идеал женщины – верную и надёжную спутницу жизни. Миссис Ибрайт выступает против отношений сына с гордой красавицей, но Клайм не желает слушать ее, и молодые люди вскоре женятся. Клайм целиком погружается в чтение книг, но вскоре у него слабеет зрение и ему приходится оставить своё занятие, стать резчиком дрока. Такое положение дел не устраивает честолюбивую Юстасию, она возобновляет отношения с Уайлдивом. Из-за рокового стечения обстоятельств умирает миссис Ибрайт, взаимо-

отношения Клайма и Юстасии становятся всё сложнее. В результате Юстасия в отчаянии решается на побег с Уайлдивом, ради этого бросившего Томазин с ребёнком. Однако беглецы гибнут в водовороте Шэдуотерской плотины. Клайм Ибрайт, считая себя повинным в смерти матери и жены, становится бродячим проповедником. А Томазин выходит замуж за любящего её и, несмотря ни на что, сохранившего ей верность Диггори Венна.

Мотивы рока, крови, воды, дороги, огня – одни из наиболее частотных в творчестве Харди [1]. Они эффекты не только сами по себе (в виде многозначных лейтмотивов), но и являются важнейшим способом характеристики персонажей. Среди них, существующих в системе мотивных взаимодействий, особо выделяется мотив огня. Достаточно вспомнить сцену пожара (роман «Вдали от обезумевшей толпы»), эпизоды у каминов и очагов («В краю лесов», «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», «Джуд Незаметный»). Однако именно в «Возвращении на родину» мотив огня становится одним из центральных, одним из наиболее многофункциональных.

Слово «fire» (огонь, пламя) встречается в романе, по нашим подсчётам, более ста раз и обозначает несколько видов огня: во-первых это – огонь домашнего очага, во-вторых – огонь костра, и в-третьих – (в переносном значении) огонь страсти, эмоций.

Начнем с того, что роман «Возвращение на родину» изобилует сценами, происходящими у костров. Так, в третьей главе первой книги описывается празднование жителями Эгдона дня пятого ноября, которое сопровождается повсеместным разведением огня. Повествователь замечает, что этот обычай уходит своими корнями в глубь веков: «It was as if these men and boys had suddenly dived into past ages, and fetched therefrom an hour and deed which had before been familiar with this spot. <...> The flames from funeral piles long ago kindled there had shone down upon the lowlands as these were shining now. Festival fires to Thor and Woden had followed on the same ground and duly had their day» (17) [2].

Костры (возжигание огня), таким образом, становятся неким переходящим от поколения к поколению священным ритуалом, необходимость которого местные жители чувствуют на инстинктивном уровне. При этом очевидно, что огонь словно бы воскрешает картины прошлого, устанавливает магическую связь с предками. На эту связь указывает и место проведения ритуала – древний курган.

Отметим, что огонь не только устанавливает мистическую связь с прошлым, но также защищает живых от влияния окружающей их тьмы: «It seemed as if the bonfire-makers were standing in some

ГОРДИЕНКО Ольга Викторовна – аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ  
© Гординко О. В., 2008

radiant upper story of the world, detached from and independent of the dark stretches below» (17). Мрак, окутывающий всё вокруг, предстаёт «преддверием Ада»: «...the muttered articulations of the wind in the hollows were as complaints and petitions from the “souls of mighty worth” suspended therein» (17).

Огонь костра словно создаёт незримую границу, которую не могут пересечь умершие, что обеспечивает живым полную безопасность.

Помимо этого повествователь замечает, что в мрачную осеннюю пору желание развести костёр вполне естественно для человека: «Moreover to light a fire is the instinctive and resistant act of man when, at the winter ingress, the curfew is sounded throughout Nature. It indicates a spontaneous, Promethean rebelliousness against that fiat that this recurrent season shall bring foul times, cold darkness, misery and death» (17–18). Иными словами, возжигание огня не только ритуальная жертва богам природы, но и протест, бунт против неумолимо надвигающейся зимы, а в её лице – против страданий и смерти, вечных спутников человечества.

Следующий за этим пассаж добавляет к описанию свойств огня ещё одну черту: «...the blots of shade and flakes of light upon the countenances of the group changed shape and position endlessly. All was unstable; quivering as leaves, evanescent as lightning. Shadowy eye-sockets, deep as those of a death's head, suddenly turned into pits of lustre: a lantern-jaw was cavernous, then it was shining; wrinkles were emphasized to ravines, or obliterated entirely by a changed ray. <...> Those whom Nature had depicted as merely quaint became grotesque, the grotesque became preternatural; for all was in extremity» (18). То есть свет огня изменяет очертания вещей, доводит их до крайности, превращает обычные предметы и привычную людскую внешность в причудливые, фантасмагорические формы.

Английский литературовед П. Вигар полагает, что приведенный отрывок – ключ к пониманию всего романа: «...этот фрагмент предсказывает дальнейший ход событий... Всё оказывается не таким, каким кажется. Изменяющиеся обстоятельства, вихрь эмоций, игра воображения делают простую и ясную картину вещей непонятной, искают её или же представляют в ложном свете» [3]. С этим трудно не согласиться. Основная проблематика «Возвращения на родину» связана с несоответствием между реальной жизнью и представлениями о ней персонажей.

Юстасия ошибочно принимает Клайма Ибрайта за героя своих грёз, за долгожданного рыцаря, который избавит её и от скуки, и от надоевшего Эгдона. Недаром на вопрос Уайлдива, почему она вышла замуж за Клайма, Юстасия отвечает: «I married him because I loved him, but I won't say that I didn't love him partly because I thought I saw a promise of that life in him» (334).

Клайм, в свою очередь, наивно полагает, что найдёт в Юстасии надёжную спутницу, готовую разделить с ним все лишения и тяготы жизни. Влюблённость не даёт молодым людям трезво взглянуть на ситуацию, они оба отчаянно пытаются убедить самих себя, что нашли то, что им необходимо. На самом же деле Клайм и Юстасия подобны разнонаправленным векторам: он стремится к Эгдону, а она бежит от него: «Take all the varying hates felt by Eustacia Vye towards the heath, and translate them into loves, and you have the heart of Clym» (205).

Юстасия Вэй принадлежит ночному миру. Недаром Харди даже наделяет ее эпитетом «королева ночи» (queen of night). Её удел – мир мечты. В этом смысле она где-то рядом с давно умершими жителями Эгдона, живыми только для тех, кто наделен воображением. Клайму Ибрайту, напротив, даётся характеристика «человек будущего», а в его фамилии (Yeobright) заложена семантика света. Очевидно, что Клайм и Юстасия принадлежат к разным мирам, гармоничное co-существование которых, по логике романа, установить невозможно.

Огонь в романе предстаёт, таким образом, символом романтических грёз, разрушительных страсти. На всём протяжении повествования пламя оказывается атрибутом соответствующих драматических положений. К примеру, Юстасия, чтобы увидеться с Уайлдивом, в качестве условного знака разводит около своего дома костёр. Огонь оказывается здесь знаком пылающей страсти Юстасии. Она находит отклик в сердце Уайлдива. При этом тщетность усилий героини очевидна: Уайлдив собирается жениться на другой.

Позже, разговаривая с Юстасией у колодца, Клайм замечает золу на берегу пруда. Юстасия говорит, что зола осталась от костра, который она зажигала на праздник пятого ноября. Повествователь комментирует это так: «On that spot had stood the fire she had kindled to attract Wildeve» (217). Зола явно символизирует уже успевшую угаснуть страсть (Юстасии к Уайлдиву). На месте этого вполне реального чувства появляется нечто другое, то, что является продолжением мечтаний и грёз Юстасии.

Также у огня (в очаге), узнав, что святочное представление будет проходить в доме Клайма Ибрайта (девушка ошибочно принимает его за героя своих грёз), Юстасия решается на авантюру с переодеванием. Решение примерить маску, думается, не случайно приходит к Юстасии при мерцающем свете огня – он буквально зажигает игру ее воображения. Соответственно, огонь в контексте разговора Юстасии с деревенским юношем Чарли (вместо него девушка намерена принять участие в святочном представлении) заключает в себе нечто колдовское («...inquired the

beauty, looking across the smoke of the fire to him on the other side», 147), а Юстасия предстаёт демонической красавицей, способной подчинить своим чарам любого.

Эпизод с переодеванием в костюм рыцаря лишний раз вводит в роман тему актёрства, игры. Это – то измерение, в котором Юстасия чувствует себя весьма комфортно. Образ «актрисы» наиболее ярко проступает в Юстасии в финале романа: «The expression of her finely carved mouth was pleasant, as if a sense of dignity had just compelled her to leave off speaking. <...> The stateliness of look which had been almost too marked for a dweller in a country domicile had at last found an artistically happy background [зд. и далее выделение слов наше. – О. Г.]» (446).

Обратим внимание на последнее предложение этого отрывка. В нем сообщается о наконец обретённом соответствии между «высоким достоинством» (stateliness) Юстасии и его «окружением» (background). «Артистизм» (artistically happy background) относится к смерти, в отличие от деревенских мастеров создавшей достойные декорации для Юстасии.

Можно сказать, что Юстасия – актриса, попавшая по ошибке не в свою пьесу. Её возвышенные, но несколько неестественные эмоции и чувства чрезмерны для *слишком естественного* Эгдона: «But celestial imperiousness, love, wrath, and fervour had proved to be somewhat thrown away on netherward Egdon. Her power was limited, and the consciousness of this limitation had biassed her development» (77).

Юстасия смотрит на мир сквозь призму своих мечтаний, не желая принимать его таким, каким он является. Колеблющиеся отсветы костра, искающие очертания предметов, оказываются, прежде всего, символом восприятия действительности, свойственного именно мисс Вэй. Не случайно и душа этой мечтательницы сравнивается с огнём: «Assuming that the souls of men and women were visible essences, you could fancy the colour of Eustacia's soul to be flame-like» (76). Этот внутренний огонь превращается в бушующее пламя роковых страсти, а также становится символом бунтарства, не-желания мириться с долей узницы Эгдона – отнюдь не Эдема, а ада: «Egdon was her Hades, and since coming there she had imbibed much of what was dark in its tone, though inwardly and eternally unreconciled thereto. Her appearance accorded well with this smouldering rebelliousness, and the shady splendour of her beauty was the real surface of the sad and stifled warmth within her» (77).

Подобно Юстасии жертвой внутреннего огня страсти становится и флоберовская Эмма Бовари, также натура мечтательная и романтическая. Сходство между этими персонажами очевидно: обе женщины живут воображением и испытыва-

ют сильные и вместе с тем «книжные» чувства, обе томятся в ненавистном им окружении, обе мечтают о «прекрасном принце», и обе (почти по А. Шопенгауэр) познают гибельное разочарование, связанное с исчезновением некоего вселенского занавеса, который отделяет обман «жизни», иллюзию счастья от реальности смерти.

Перерождение огня из источника вдохновения, игры в гибельную силу, источник зловещих предзнаменований постоянно подчеркивается Харди. Ближе к финалу романа мы встречаем эпизод, в котором Чарли разводит костёр без ведома Юстасии, чтобы развеселить её, а Уайлдив, увидев огонь, вновь принимает пламя за условный знак и приходит к её дому. На этот раз разговор Юстасии с Уайлдивом очень серьёзен. Юстасия в отчаянии, она не знает, что ей делать дальше. Огонь костра, у которого происходит разговор, придаёт всей сцене оттенок зловещей безысходности. Второй эпизод, связанный с изображением огня как роковой силы, – изготовление и сжигание Сьюзен Нонсеч восковой куклы, изображающей Юстасию. Гибель Юстасии происходит практически сразу после проведения демонического ритуала. В данном контексте огонь можно истолковать как образ неминуемой смерти, действия тёмных сил.

Сходные сцены сжигания предметов имеются у Г. Флобера и Х. Ибсена. Так, в «Госпоже Бовари» (1857) разочаровавшаяся в муже Эмма сжигает свой свадебный букет, а вместе с ним символически и все свои чувства к Шарлю, избирая тем самым путь, который в итоге приведёт её к трагедии. В свою очередь, Гедда Габлер в одноимённой пьесе Ибсена (1890) из ревности сжигает рукопись книги, написанную её бывшим любовником Эйлертом Лёвборгом. Гедда не может простить Эйлерту, что ему в написании книги помогала другая женщина – Теа Эльвстед. Гедда называет рукопись ребёнком Лёвборга и Теа и сжигает её именно как символ их связи.

Колдовское начало в «Возвращении на родину» неразрывно связано не только с ночью, но и с луной – постоянным спутником у Харди романтических грёз и влюблённости. В частности, глава, в которой Юстасия под видом рыцаря из святочного представления приходит в дом Ибраитов, имеет название «В лунном свете». Первый разговор Клайма с Юстасией случается на улице при свете луны. Свидание Клайма с Юстасией, описанное в четвёртой главе третьей книги романа, происходит во время лунного затмения. При лунном свете Юстасия случайно встречает Уайлдива на деревенском пикнике и танцует с ним. По этому поводу рассказчик замечает: «Wildevе by himself would have been merely an agitation; Wildevе added to the dance, and the moonlight, and the secrecy, began to be a delight» (308). О последствиях этого

чарующего танца для Уайлдива позднее говорит-ся следующее: «The spell that she [Eustacia] had thrown over him in the moonlight dance made it impossible for a man having no strong puritanic force within him to keep away altogether» (330). И наконец, в последней книге романа луна освящает новый союз: при её бледном свете Диггори Венн находит потерянную перчатку Томазин. Эта находка станет поводом для развития их отношений, которые приведут к браку.

Луна у Харди олицетворяет собой женское начало. Именно ее агентом становится Юстасия Вэй – мечтательница и роковая красавица, «царица ночи», буквально околдовывающая мужчин. Однако и сама Юстасия оказывается подверженна лунным чарам.

И огонь, и свет луны в романе предстают могущественными чародеями (заставляющими людей действовать исключительно под влиянием чувств и страстей) – почти что персонифицированными существами. В связи с этим принципиально важным оказывается место, где разводят огонь. Если это очаг в доме, то огонь в нем словно бы подчиняется воле человека: становится источником тепла и света, а также символом домашнего уюта. Если же огонь у Харди разводят на улице, то пламя костра сразу же приобретает магические свойства, управлять которыми людям не всегда под силу.

Превращаясь в свободную и могучую стихию, огонь способен отгонять тьму («It seemed as if the bonfire-makers were standing in some radiant upper story of the world, detached from and independent of the dark stretches below», 17), воскрешать прошлое («...it is pretty well known that such blazes as this the heathmen were now enjoying are... the lineal descendants from jumbled Druidical rites and Saxon ceremonies...», 17), менять контуры предметов («Nostrils were dark wells; sinews in old necks were gilt mouldings; things with no particular polish on them were glazed; bright objects... were as glass ...», 18). Через огонь напоминают о себе и своих правах «боги земли» – не только сам первобытный хаос, но и та заключенная в нем созидающая энергия, которая противится застывшей форме, смерти: «Black chaos comes, and the fettered gods of the earth say, Let there be light» (18).

Иными словами, огонь помимо того, что связан в романе с воображением, является также одним из мифологических элементов, принадлежащих земле, земному началу.

Мы полагаем, что такой поворот темы не случаен. Земля, согласно натуралистскому видению мира, связана с генетической памятью, продолжением рода, работой темного эроса. Как правило, у писателей-натуралистов это мощный архетипический образ, ассоциирующийся с биологическим «биением» жизни, её космическими циклами. Однако земное начало не только квинтэс-

ценция мира, взятого в его материальной, плотской, витальной сущности, но и могучее хтоническое божество, требующее приношений, жертв.

Подтверждение этому – яркий эпизод из романа «Карьера Ругонов» (1871) Э. Золя, в котором юные Сильвер и Мьетта встречаются на кладбище. Влюблённые словно бы слышат шёпот мертвцов. Кладбищенская земля источает токи жизни, призывая молодых людей броситься в объятья друг друга. Само их чувство сравнивается с мощным растением, выросшим на перегное. Мертвцы как бы подпитывают животворящую энергию, исходящую из земли. Плотская любовь, таким образом, оказывается связанной с чередованием жизни и смерти.

Отсюда и важность у Харди эпизода, в котором жители Эгдона отмечают день пятого ноября. Они приходят на Дождевой курган – место древних захоронений, чтобы в мрачный осенний вечер разжечь по велению «богов земли» костёр в знак продолжения жизни. Когда костёр догорает, собравшиеся пускаются в пляс, словно бы желая противопоставить своё веселье надвигающейся тьме.

Огонь в «Возвращении на родину» в итоге становится символом продолжения жизни, на биологическом уровне соединяя умерших и живых. Костры на пустоши разводили и древние бритты, и те, кто поклонялся Тору и Одину. Теперь эту традицию продолжают эгдонские поселенцы. Разведение огня знаменует собой биологическую цикличность, одновременно таящую в себе зародыши жизни и смерти.

Представляется вполне очевидным, что огонь, будучи связан с землёй и продолжением жизни, начинает восприниматься как образ всепоглощающей страсти. Недаром в романах Флобера, Золя, братьев де Гонкур (и самого Харди) о ней говорится как о нещадно пальщем огне. Эта страсть сжигает персонажей изнутри, побуждает отринуть все доводы рассудка и, всецело отдавшись ей, исполнить таким образом своё биологически надчеловеческое предназначение.

Вспомним сцены встреч Юстасии с Уайлдивом. Костёр – вестник их первого свидания. Следующая неожиданная встреча персонажей дается Харди на фоне деревенского пикника. На краю лужайки опять-таки разведён костёр. Атмосферу чувственности усиливает лунный свет, по поводу которого повествователь замечает: «There is a certain degree and tone of light which tends to disturb the equilibrium of the senses, and to promote dangerously the tenderer moods; added to movement, it drives the emotions to rankness, the reason becoming sleepy and unperceiving in inverse proportion; and this light fell now upon these two from the disc of the moon. All the dancing girls felt the symptoms, but Eustacia most of all» (307). Перед читателем – опи-

сание того самого затмевающего разум зова страсти, который исходит от Природы. И огонь, и луна, и земля становятся вестниками этого зова. Упоминание о танце здесь не случайно. Танец в романах Харди неразрывно связан со сферой чувственности, на что обращает внимание английский исследователь П. Бумела: «...танец у Харди... является одновременно выражением и средоточием необузданной сексуальной энергии» [4].

Последняя встреча Юстасии с Уайлдивом также происходит у костра. Огонь словно бы ещё раз пытается свести бывших любовников.

Помимо этого огонь в этой сцене становится символом самого Эгдона со всеми его традициями, верованиями и обрядами – всего того, что так ненавистно Юстасии. Симптоматично, что незадолго до гибели Юстасия оказывается на Дождевом кургане. Начинается ливень, всё вокруг погружается во тьму, разум бедной женщины осаждают тяжёлые мысли. В какой-то момент она опускается на землю: «...she sighed bitterly... gradually crouching down under the umbrella as if she were drawn into the Barrow by a hand from beneath» (419). Сама пустота, Земля как бы приговаривает Юстасию к смерти, стремится поглотить её. Древний и могучий «земной» огонь задувает «пламя души» мечтательницы Юстасии в наказание за отчаянное желание изменить свою судьбу – оторваться от *genius loci*.

Итак, огонь у Харди – одна из основных составляющих художественного мира романа. Это и символ бесплодных мечтаний, романтических грёз, не позволяющих адекватно воспринимать окружающую действительность, и образ рока, а также символ бунтарства. Параллельно это природная стихия, связанная с землёй, всепоглощающей плотской страстью.

Но как бы ни видоизменялся образ огня у Харди, всегда, так или иначе, он оказывается приметой особого романного бытия, где встречаются миф и современность, «тёмное» романтическое воображение и «яркость», осязаемая предметность натуралистского видения мира.

#### Примечание

1. Об этих и других хардиевских мотивах см. также: *Johnson, L. The Art of Thomas Hardy [Text]* / L. Johnson. L.: John Lane, 1923; *Goode, J. Thomas Hardy: The Offensive Truth [Text]* / J. Goode. Oxford: Basil Blackwell, 1988; *Boumelha, P. Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form [Text]* / P. Boumelha. Brighton (Sx.): Harvester Press, 1982; *Vigar, P. The Novels of Thomas Hardy: Illusion and Reality [Text]* / P. Vigar. L.: Athlone Press, 1974.

2. Зд. и далее английский текст романа Т. Харди с указанием соответствующих страниц в скобках цит. по изд: *Hardy, T. The Return of the Native [Text]* / T. Hardy. Harmondsworth (Mx.): Penguin Books, 1994.

3. *Vigar, P. Op. cit. P. 129.*

4. *Boumelha, P. Op. cit. P. 60.*

Л. Ю. Коршунова

## ГИДЕ МОПАССАН И АРТУР ШНИЦЛЕР: ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЗМА

Статья посвящена типологическому сходству австрийского писателя А. Шницлера и французского прозаика Г. де Мопассана. Исследуются общие и оригинальные мировоззренческие, жанровые и стилевые особенности писателей.

Прозаик и драматург венского модерна Артур Шницлер (1862–1931) в духе своего времени уделял пристальное внимание исследованию внутреннего мира героев. Медицинское образование и интерес к научным трудам его современника и коллеги Зигмунда Фрейда (1856–1939) в немалой степени способствовали точному и скрупулезному диагностированию внутренних конфликтов человека рубежа XIX–XX вв. Несомненна актуальность творчества Шницлера для нашего времени, которое, как и эпоха конца XIX – начала XX в., является порубежным и переходным. Связь писателя с медициной и психологией показательна для интегративного характера австрийской культуры и позволяет выявить мощные импульсы к соединению психологии и литературы на протяжении XX в. Внимательное изучение творчества Шницлера, стоявшего у истоков новой культурной эпохи, необходимо для более полного понимания путей развития как австрийской, так и европейской культуры.

Пристальное внимание Шницлера к бессознательной стороне душевной деятельности личности требовало поиска новых приемов психологического изображения. Богатые возможности психологизма уже были представлены в творчестве французских писателей. В зарубежной критике отмечалось типологическое сходство Г. де Мопассана и А. Шницлера [1]. Шницлер-прозаик – по преимуществу новеллист – параллельно с Мопассаном разрабатывал приемы объективного повествования Г. Флобера в области малого жанра. Писателей объединяет интерес к личности как психическому феномену и к человеку, сотканному из инстинктов.

Ги де Мопассан (1850–1893), как известно, испытал влияние Г. Флобера. В статье «О романе» (1887) Мопассан повествует о задачах художника: «...он возьмет своего героя или своих героев в известный период их существования и доведет их естественными переходами до следующего периода их жизни. Таким образом, он покажет, как меняются умы под влиянием окружающих

---

КОРШУНОВА Людмила Юрьевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Ивановского государственного университета

© Коршунова Л. Ю., 2008

обстоятельств, как развиваются чувства и страсти, как любят и ненавидят, как борются во всякой социальной среде, как сталкиваются интересы обывательские, денежные, семейные, политические» [2]. Мопассана интересовали побудительные причины поступков, проявляющиеся в поведении человека. Чтобы раскрыть их, писатель видел два пути. Первый из них – аналитический, требующий от писателя запечатлеть «малейшие этапы умственной жизни и потаенные побуждения» [3]. Второй путь – объективное повествование. Его сторонники «тщательно избегают всяких сложных объяснений, всяких рассуждений о причинах и ограничиваются тем, что проводят перед нашим взором вереницу персонажей и событий» [4]. Они скрывают психологию, но при этом «заставляют героя вести себя с начала и до конца книги таким образом, чтобы все его поступки, все его порывы являлись отражением его мыслей, желаний или сомнений» [5]. Мопассан выбирает второй путь: жест, выражение лица, реплики героя и выразительная деталь заменяют углубленный анализ и развернутые описания.

Стремление к лаконичности позволило Мопассану проявить себя мастером малой эпической формы – новеллы. Основным приемом, используемым Мопассаном в новеллах, является парадокс [6]. Уже первая новелла «Пышка» (1880) строится на противопоставлении «добродетельных» граждан и «порочной» проститутки, в результате чего добро и зло меняются местами, а проститутка оказывается порядочнее «благородных» людей. В «Заведении Телье» (1881) проводится парадоксальная идея о том, что дом терпимости необходим для города. Новеллы «Сумасшедший» (1885), «Маленькая Рок» (1885) свидетельствуют о «моральном нейтралитете» писателя [7]. Мопассан утверждал: «Любой поступок, будь он хорошим или дурным, имеет значение для писателя только как объект изображения, вне всякой зависимости от его моральной оценки. Он может обладать большей или меньшей ценностью как литературный материал – вот и все» [8]. Мопассан привлекает внимание читателя к глубинам психики. При этом, обнаруживая в человеке «зверя», писатель лишь определяет границы человеческих возможностей, а выводы должен сделать читатель.

Творчеству Мопассана присущ глубинный пессимизм, в основе которого лежит чувство времени: все меняется, все проходит. Н. П. Михальская справедливо отмечает, что писатель был близок художникам-импрессионистам и пытался с помощью слова запечатлеть мгновение вечно меняющемся мире [9]. В этом Мопассан внутренне созвучен Шницлеру. Импрессионистические зарисовки характерны для фрагментарных незаконченных ранних набросков австрийского

писателя. Так, рассказ «Америка» (1887), вышедший первоначально под заголовком «Эскиз», построен на воспоминании о коротком приключении героя, который вместе со своей возлюбленной открыл для себя «Америку любви»: «Как мы тогда смеялись, и как меня пьянил аромат ее волос, который струился по нашей Америке... И это величественное название сохранилось» [10]. Воспоминания героя создают разительный контраст с реальной Америкой, куда он приехал и которая кажется ему «фальшивой» [11].

Общность тематики французского и австрийского писателей любопытно рассмотреть на частоте встречающихся в их произведениях образах «падших женщин». «Заведение Телье» Мопассана состоит из нескольких анекдотических по содержанию эпизодов: девицы на загородной прогулке, в поезде, в церкви во время первого причастия. Произведение проникнуто иронией как по отношению к публичным женщинам и их клиентам, так и к описываемым событиям. Когда заведение на один день закрыли, один из посетителей «негодовал на полицию, которая допускает, что общественно полезное учреждение, находящееся под ее надзором и охраной, так вот вдруг и закрыто» [12].

Шницлер пытается исследовать психологию «падших женщин». Новелла «Невеста» (1891–1892) снабжена подзаголовком «Этюд», а героиня, представленная автором, выбрала ремесло проститутки не из-за бедности, но по «влечению души». Женщина, которую автор-повествователь встретил на балу-маскараде, происходила из хорошей семьи, где ее в строгости воспитывали. Однако в ней очень рано пробудились эротические желания. Будучи помолвленной, она признается жениху, что не сможет быть ему хорошей женой, и уходит из дома. Повествование в новелле аукториально, но речь автора несет на себе отпечатки особенностей психологии героини. Отказ от авторского комментария позволяет читателю наблюдать перипетии душевной жизни женщины. Однако в соответствии с подзаголовком авторская позиция Шницлера-врача выражена в заключительных строках с предельной отчетливостью: «...ибо короткий и бессознательный миг, когда природа осуществляет свою цель, требует только мужчину и женщину» [13]. Тема «падшей женщины» решается у Шницлера в психологическом ключе: есть люди, нашедшие в любви свое подлинное призвание.

Внимание к глубинам психики сохранится у Шницлера на протяжении всего творчества. В отличие от Мопассана мы не найдем среди его персонажей людей с явными психическими отклонениями: своего рода людей исключительных. Так, новелла Мопассана «Сумасшедший» написана в форме дневника главного героя, предста-

вителя юстиции, который оказывается серийным убийцей. Под свои злодейства герой подводит теорию, согласно которой «убийство – великий закон, заложенный природой в сердце живого существа. Нет ничего прекраснее и почетнее, чем убивать!» [14]. Шницлеровские герои, напротив, обычные люди, которые иногда вынуждены уступать глубинным желаниям. Внимание к влечениям роднит писателя с основателем психоанализа З. Фрейдом, для которого именно влечения и динамический характер их взаимодействия являлись сущностью психики. Интерес Шницлера к психоанализу и полемика с фрейдовской концепцией определяют еще одну грань, отличающую позднюю прозу Шницлера от новеллистики Мопассана. С течением времени все большее значение для австрийского писателя приобретает проблема взаимодействия человека и общества. Необходимо подчеркнуть, что Шницлер создал оригинальную глубинно-психологическую концепцию. Трехступенчатой психоаналитической модели З. Фрейда (сознание, предсознание, бессознательное) с упором на бессознательное писатель противопоставил свою систему: сознание, полусознательное и бессознательное. В системе Шницлера ведущую роль играет полусознательное начало (*das Halbbewusste*), формирующееся под значительным влиянием межчеловеческих отношений, обусловленных социальными причинами [15].

В этом отношении особенно интересна новелла «Барышня Эльза» (1924). Она представляет собой регистрацию «потока сознания» главной героини. Произведение отличается сложностью поставленных в нем вопросов. Сюжет разрабатывает психоаналитические идеи Эдипова комплекса и инцеста и повествует о нарциссических и эксгибиционистских желаниях Эльзы. Так, герoinе, которая по просьбе матери вынуждена просить богатого господина Дорсдая о ссуде для отца, предлагается сделка: Дорсдай желает видеть ее обнаженной. Как ни возмущена Эльза, она, поразмыслив, признается себе: «Но ведь я этого хочу. Разве не мечтала я всю жизнь о чем-то в этом роде?» [16] Героиня изменяет условия договора и вместо комнаты Дорсдая раздевается в гостиной, где присутствуют еще несколько молодых людей. Эльза исполняет свои желания, при этом надеясь спасти отца от долговой тюрьмы. На то, что в новелле Шницлер разрабатывает свою концепцию полусознательного, указывают важные социальные причины поведения героини. Как уже упоминалось, основным признаком полусознательного, отличающим его от предсознания Фрейда, является его социальное содержание. Эльза постоянно подразумевает себя как объект желания мужчины, что проявляется в разговоре с Дорсдаем. Невероятная способность

к реагированию, которую Шницлер приписывал полусознательному [17], побуждает Эльзу изменить называемую сумму долга. Вместо необходимых отцу тридцати тысяч гульденов она сообщает Дорсдаю, что речь идет о миллионе. При этом она сама удивляется: «Почему я это говорю? Теперь ведь не время шутить» [18]. Прочно укоренившийся неосознанный штамп о купле-продаже побуждает Эльзу, которая выступает как объект торга, назвать достойную сумму. То, что героиня еще ясно не осознала, Дорсдай выражает прямо: «...я только человек, искушенный во многом, в частности убедившийся на опыте, что все на свете имеет свою цену и что тот, кто дарит свои деньги, имея возможность получить за них эквивалент, – отъявленный дурак» [19].

Исполнение Эльзой эротических желаний не вполне соотносится с концепцией Фрейда. Речь в новелле, скорее, идет о штампах полусознательного. Так, героиня заранее приготавливает себе смертельную дозу веронала. С одной стороны, ее желания подвергаются сильному вытеснению, и она (в соответствии с теорией Фрейда) впадает в истерический припадок. С другой стороны, сцена в гостиной продиктована еще и стремлением испортить Дорсдаю удовольствие: «Хоть бы я могла ему как-нибудь испортить удовольствие! Если бы при этом присутствовал еще кто-нибудь?» [20]. Позор, которому Эльза себя подвергла, заставляет ее выпить смертельную дозу лекарства. На первый план вновь выходит социальная проблематика и клише полусознательного: главное – соблюсти приличия. Поэтому смерть Эльзы предстает символом «разрушительной силы общества» [21], о которую разбивается героиня.

Таким образом, при общности интересов к тайнам человеческой психики творчество Мопассана и Шницлера имеет существенные отличия. Мопассана привлекали выходящие за рамки обычного изломы психики, которые он описывал с отстраненностью наблюдателя. Шницлер с врачебной точностью диагностировал внутренние конфликты своих современников. Вопрос о самоопределении человека в обществе и его существовании делает творчество французского и австрийского писателей актуальным для нашего времени.

#### Примечания

1. Perlmann, M. L. Arthur Schnitzler [Text] / M. L. Perlmann. Stuttgart: Metzler, 1987. S. 116.
2. Мопассан, Г. де. О романе. Предисл. к роману «Пьер и Жан» [Текст] / Г. де Мопассан // Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: «Пересвет», 1992. Т. 9. С. 123.
3. Там же. С. 126.
4. Там же.
5. Там же. С. 126–127.
6. Ерофеев, В. В. Стилевое выражение этической позиции (стили Чехова и Мопассана) [Текст] / В. В. Ерофеев // Типология стилевого развития XIX века / отв. ред. Н. К. Гей. М.: Наука, 1977. С. 429.

7. Там же. С. 433.
8. *Monassan, Г. де.* Статьи о писателях [Текст] / Г. де Мопассан. М.: Гослитиздат, 1957. С. 18.
9. *Михальская, Н. П.* Ги де Мопассан: личность и творчество [Текст] / Н. П. Михальская // Мопассан Г. де. Сильна как смерть. Наше сердце. Рассказы. М.: Правда, 1990. С. 13.
10. *Schnitzler, A.* Amerika [Text] / A. Schnitzler // Sterben. Erzählungen 1880–1892. Frankfurt a. Main: Fischer, 1992. S. 32.
11. Ibid. S. 33.
12. *Monassan, Г. де.* Заведение Телье [Текст] / Г. де Мопассан // Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 1. С. 187.
13. *Schnitzler, A.* Die Braut [Text] / A. Schnitzler // Op. cit. S. 131.
14. *Monassan, Г. де.* Сумасшедший [Текст] / Г. де Мопассан // Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 7–8. С. 72.
15. *Schnitzler A.* Über Psychoanalyse [Text] / A. Schnitzler // Protokolle. Heft 2. München; Wien, 1976. S. 283.
16. *Шницлер, А.* Барышня Эльза [Текст] / А. Шницлер // Барышня Эльза: Сборник новелл. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 72.
17. *Schnitzler, A.* Über Psychoanalyse. S. 283.
18. *Шницлер, А.* Барышня Эльза. С. 45.
19. Там же. С. 50.
20. Там же. С. 61–62.
21. *Perlmann, M. L.* Op. cit. S. 146.

И. Г. Федорова

## КОНЦЕПТ «СВОБОДА» В РОМАНЕ Э. УОРТОН «ВЕК НЕВИННОСТИ»

Данная статья посвящена концепту «свобода» как одному из характерных примеров так называемых ключевых слов, используемых автором в качестве средства выразительности и непрямого способа характеристики персонажей и общества в целом. Лексикон персонажа напрямую зависит от круга, к которому он принадлежит, поэтому использование каждого из ключевых слов в различных контекстах характеризует не только этого персонажа, но и группу, к которой он относится, в целом.

Роман американской писательницы Эдит Уортон «Век невинности» (1920) по праву считается одной из вершин ее творчества. Действие романа происходит в 1870-х гг., в высших кругах светского общества Нью-Йорка, чья размеренная жизнь нарушается возвращением из Европы их соотечественницы Эллен Оленской, бежавшей от своего грубого и вульгарного супруга. Молодой человек по имени Ньюланд Арчер, жених двоюродной сестры Эллен Мэй Велланд, влюбляется в Эллен, между ними вспыхивает взаимное чувство, но высшее общество делает все, чтобы не допустить их союза, и Ньюланд женится на нелюбимой

ФЕДОРОВА Инна Германовна – преподаватель английского языка Башкирского строительного колледжа  
© Федорова И. Г., 2008

Мэй, а Эллен буквально изгоняется обществом обратно в Европу, теперь уже навсегда.

В качестве одного из основных средств характеристики персонажей автор использует их лексикон, который становится еще одним средством выразительности и применяется автором в качестве средства характеристики не столько отдельных персонажей, сколько определенных слоев общества. Таким образом, лексикон персонажей как бы превращается в атрибут, признак принадлежности к определенному кругу. Всех персонажей романа можно условно поделить на несколько групп – представители светского общества и те, кого они презрительно называют «те, кто пишет», т. е. писатели и журналисты, среди них выделяются журналист Нед Уинсетт и бывший французский журналист, а ныне – просто гувернер месье Ривьеर.

Ньюланд Арчер в силу своего происхождения относится к светскому обществу, но считает себя «выше» него, потому что он, в отличие своего окружения, много путешествует, много читает и общается с «теми, кто пишет». Однако после знакомства с Эллен он постепенно осознает, что у него нет и сотой доли свободомыслия Эллен. Эллен же ведет себя в соответствии с собственными, европейскими понятиями о приличиях, которые разительно отличаются от принятых в Нью-Йорке. Более того, поскольку она покинула страну в раннем детстве, она переполнена идеалистическими представлениями об Америке, считая, что именно там она сможет стать свободной, получить развод от мужа и вести тот образ жизни, который ей нравится.

Таким образом, можно считать, что Эллен и Ньюланд не относятся к двум основным группам персонажей, а составляют две другие, независимые группы, которые постепенно, в ходе действия романа, становятся похожими друг на друга.

Все персонажи имеют свой собственный лексикон, обусловленный их мировоззрением, и представители разных групп не понимают друг друга, потому что одни и те же слова имеют разные значения у персонажей, принадлежащих к этим группам.

Разница между их лексиконами наиболее заметна на примере так называемых ключевых слов, которые используются неоднократно на протяжении романа, обыгрываясь в разных ситуациях и в речи разных персонажей, и используются для придания большей выразительности повествованию.

В качестве характерного примера ключевого слова рассмотрим слово «свобода», которое имеет одно из решающих значений в определении характеров персонажей.

Понятие свободы в романе достаточно многогранно. В начале романа преисполненный наивных мечтаний Ньюланд часто употребляет слова

“free” и “freedom”, когда речь заходит о роли женщины в обществе в целом и в его жизни в частности. Впервые фраза «женщины должны быть свободны так же, как мы», срывается у него с губ в порыве раздражения, что говорит о том, что он случайно высказывает свои потаенные мысли, которые идут вразрез с общепринятой точкой зрения – “He stopped and turned away angrily to light his cigar. “Women ought to be free – as free as we are,” he declared, making a discovery of which he was too irritated to measure the terrific consequences” [1]. Впоследствии, каждый раз, когда он остается наедине со своими мыслями и рассуждениями, эта случайно вырвавшаяся фраза не дает ему покоя, вдохновляя на новые размышления.

Образ будущей спутницы жизни складывается у него из разных компонентов, входящих в понятие свободы: свобода в отношениях – “Women ought to be free – as free as we are,” [2], свобода в суждениях – “the freedom of judgment, which she had been carefully trained not to possess” [3], свобода накопления собственного опыта – “nor could he, for all his anxious cogitations, see any honest reason (that is, unconnected with his own momentary pleasure, and the passion of masculine vanity) why his bride should not have been allowed the same freedom of experience as himself” [4] и свобода высказываний – “he wondered at what age “nice” women began to speak for themselves” [5]. Но светские правила безоговорочно лишают женщин права на любую из этих свобод. Ньюланд, представлявший в юности свой будущий брак «страстным и нежным товариществом» – “passionate and tender comradeship” [6], начинает осознавать, что отсутствие внутренней свободы у супругов превращает семейный союз в «скучное сочетание материальных и общественных интересов, скрепляемых ненаведением с одной стороны и лицемерием с другой» – “a dull association of material and social interests held together by ignorance on the one side and hypocrisy on the other” [7].

Поэтому уже после нескольких месяцев брака Арчер осознает, что все его мечты об идеальной семейной жизни не имеют ничего общего с действительностью, и вынужден принять общепринятую точку зрения на брак, которую он яростно отрицал прежде – «Арчер вернулся ко всем унаследованным им старинным понятиям о браке. Гораздо легче придерживаться обычая и обходиться с Мэй так, как все их друзья обходятся со своими женами, нежели пытаться осуществить на практике идеи, с которыми он носился во время своей холостяцкой вольготной жизни» [8].

Еще одно значение прилагательного “free” антонимично причастию “married” и тоже занимает свое место в словаре Ньюланда как светского джентльмена. После оглашения помолвки Арчер

получает приглашение в гости от Эллен Оленской и долго не может решить, следует ли ему сообщать Мэй об этом приглашении. Он задумывается о своем новом статусе «жениха» и определяет его как «если и не свободен, то еще не окончательно связан» – “It gave him an odd sensation to reflect that, but for the Countess’s arrival, he might have been, if not still a free man, at least a man less irrevocably pledged” [9]. Глагол “pledge” имеет несколько значений («отдавать в залог, закладывать; связывать обещанием, давать торжественное обещание, заверять» [10]), и в данном контексте его использование в комплексе перечисленных значений говорит об авторском приеме иронии. Рассудив, что до тех пор, пока окончательное слово не сказано, он вправе наносить визиты без ведома своей нареченной, Ньюланд отправляется в гости, ничего не сообщив Мэй. Но, судя по тому, что находясь в доме Эллен, он ощущает крайний дискомфорт, боясь неожиданного появления своей невесты, можно сказать, что и свободным человеком он себя больше не считает.

Ближе к кульминации романа понятие «свободы/несвободы» и будущих брачных обязательств для него становится гораздо более относительным. Во время своего последнего решающего разговора с Эллен Ньюланд как бы забывает о своих обязательствах и уговаривает ее остаться вместе: “Ellen! What madness! Why are you crying? Nothing’s done that can’t be undone. I’m still free, and you’re going to be” [11]. Эти две характеристики Ньюландом собственного статуса антонимичны по значению и идентичны по структуре – “if not still a free man”/“I’m still free”. Теперь уже он готов разорвать свою помолвку раз и навсегда. Однако слово “free” в данном контексте не только антоним “married”, оно имеет гораздо более широкое значение – свободен не просто от брачных обязательств, а еще и свободен принимать любые решения, свободен от необходимости оправдываться перед кем-то, кроме себя самого.

Следует обратить внимание на то, что значение слова “free” в словаре Ньюланда расширяется постепенно по ходу действия романа, шаг за шагом приближаясь к значению этого слова в лексиконе Эллен Оленской.

Сразу по приезде в Нью-Йорк она поселяется не у родственников или бабушки, как предполагалось, а в отдельном домике вдали от фешебельных кварталов. Свой выбор она объясняет фразой “I had to be free”. Модальный глагол “have to” переводится «быть должен, вынужденным делать что-то в силу возникшей необходимости», но именно его Эллен использует вместо более логичного «хотеть, желать». И Ньюланд впервые задумывается о том, какие события вызвали у нее столь сильную жажду свободы – “He was...

moved by the thought of what must have given Madame Olenska this thirst for even the loneliest kind of freedom” [12]. В качестве номинативного аналога глагола “have to” в несобственно-прямой речи Ньюланда используется слово “thirst” вместо нейтрального “desire”. Такую свободу – стремление к уединению и независимости от всех – он называет «самым одиноким видом свободы». Для типичного ньюйоркца, каким является Ньюланд, стремление к уединению абсолютно нехарактерно, поэтому определение свободы как синонима уединения и возможности самому выбирать круг общения для Ньюланда не входит в его семантическое поле слова «свобода».

Нью-Йорк для Эллен, по ее собственным словам, изначально ассоциировался у нее с покоем и свободой – “New York simply meant peace and freedom to me: it was coming home” [13], в ее словаре эти два слова практически синонимичны и имеют положительную окраску. Это подтверждается придаточным – “it was coming home”, что тоже в данном контексте является распространенным синонимом, потому что наиболее свободным любой человек чувствует себя именно дома. Она мечтает, что, приехав в Нью-Йорк, сможет развестись с мужем, и в ходе разговора о ее разводе Ньюланда становится ясно, что слово «свобода» в их лексиконах имеет практически полярные значения. В ее понятие «свобода» не входит ни финансовая независимость, ни отсутствие обязательств перед мужем – то есть ничего, что бы входило в понятие свободы в светском обществе. Она хочет «стереть прошлое» и начать все сначала, освободиться от давления мужа и получить возможность распоряжаться собой по своему усмотрению. Свобода в ее понимании стоит того, чтобы выдержать любые сплетни и кривотолки вокруг своей персоны, в то время как в понятии нью-йоркского света нет ничего страшнее и губительнее для личности, чем подобные сплетни – “Sincerely, then – what should you gain that would compensate for the possibility – the certainty – of a lot of beastly talk?” “But my freedom – is that nothing?” [14]. Ньюланд не понимает Эллен и предполагает, как и всякий другой член светского общества, что ее жажда свободы обусловлена стремлением к новому замужеству – «Свобода. Разве она не стоит того?» «В это минуту у него мелькнула мысль... что она надеется выйти замуж за соучастника своего греха» [15], для Эллен же свобода приравнивается к душевному комфорту, без которого она не может полноценно существовать.

С точки зрения высшего света, даже если она получит желанную свободу, она не обретет ничего – ни материального благополучия, ни независимости, ни даже возможности снова выйти замуж. Поэтому в разговоре о разводе Нью-

ланд – как типичный ньюйоркец – затрагивает вопросы ее финансового положения, в то время как Эллен больше всего беспокоит вопрос собственного душевного благополучия.

Еще одно значение слова «свобода» в романе появляется в беседах Ньюланда с людьми «не их круга» – американским журналистом Недом Уинсеттом и губернатором-французом месье Ривье-ром. Уинсэтт мечтает изменить весь мир, однако полагает, что он не располагает возможностями. Сравнивая себя и Ньюланда, он находит свои собственные антонимы слову “free” – “I’m down and out; nothing to be done about it. I’ve got only one ware to produce, and there’s no market for it here, and won’t be in my time” [16]. Словосочетанию “down and out”, которое можно перевести существительным «неудачник», Нед Уинсэтт противопоставляет прилагательные «свободный и обеспеченный», каковыми он считает Ньюланда: “But you’re free and you’re well-off. Why don’t you get into touch? There’s only one way to do it: to go into politics” [17]. Он полагает, что материальной обеспеченности достаточно, чтобы изменить мир, если захочет. Он мечтает о свободе, которая для него ассоциируется с отсутствием необходимости заботиться о хлебе насущном и возможностью заниматься тем, что действительно нравится и интересует.

К свободе стремится и месье Ривье, но в более решительной форме – «Я думаю, вы согласитесь, месье, что интеллектуальная свобода и независимость критических суждений превыше всего... И когда слышишь интересный разговор, то ты волен высказывать свои мнения, а не мнения своих хозяев либо просто слушать и отвечать про себя... И поэтому я никогда не сожалел, что бросил дипломатию и журналистику – две различные формы отречения от самого себя» [18]. Для него «интеллектуальная свобода» стоит всего на свете и выражается в возможности самому решать, что хвалить, а что критиковать. Именно из-за этого он забросил журналистику, которой продолжал заниматься Уинсэтт, и занялся губернаторством, для Ривье важнее не формальная, а истинная, духовная свобода, возможность иметь свое мнение. То есть для него моральная свобода – это способность распоряжаться своими мыслями и чувствами, не отчитываясь ни перед кем.

Для достижения желанной свободы они оба – и Уинсэтт, и Ривье, мечтают уехать из своей родной страны, один – в Европу, второй – в Америку. Для них обоих притягательной кажется заграница, о которой они ничего не знают, как антоним родине, о которой им известно все. Однако во всем остальном их мечты прямо противоположны – Уинсэтт грезит о богатстве как способе стать независимым и не думать о хлебе насущном, Ривье же готов заниматься любым

делом, кроме журналистики, чтобы только никто не мешал ему размышлять и разговаривать на те темы, которые его действительно интересуют.

Итак, мы видим, что слово «свобода» так или иначе присутствует в лексиконе всех групп персонажей, о которых мы говорили в начале. Исключение составляет лишь самая многочисленная из этих групп – членам светского общества Нью-Йорка подобные значения слова «свобода» неизвестны и непонятны, они считаются причудами «тех, кто пишет», а Ривьер в его стремлении к интеллектуальной свободе для них вообще смешон в силу своего статуса – о какой интеллектуальной свободе может говорить французский губернатор, по сути – слуга, чье имя и лицо вообще не стоят запоминания.

Легко заметить, что никто из светского общества на протяжении всего романа ни разу не произносит слово «свобода», оно отсутствует в их активном словаре и лишь в очень узком смысле присутствует в пассивном. О существовании «женской» свободы умалчивается как о чем-то ненужном. Интеллектуальная свобода – явление вообще непонятное, а значит для них не существующее. Свобода в качестве антонима браку тоже достаточно относительна. Другими словами, свобода как явление отсутствует в нью-йоркском обществе, а значит, и слово в их словаре тоже отсутствует, потому что не несет никакой смысловой нагрузки.

Таким образом, свобода не входит в список ценностей подобного «высшего общества», оставаясь принадлежностью «низших слоев», эмигрантов и «вольнодумствующих» молодых людей, переполненных юношеским идеализмом, который с возрастом проходит, превращая любого из них в «почтенного гражданина».

#### Примечания

1. Wharton, E. The Age of Innocence [Text] / Wharton, E. Wordsworth Classic, 1999. C. 27.
2. Там же. С. 27.
3. Там же. С. 27.
4. Там же. С. 30.
5. Там же. С. 53.
6. Там же. С. 29.
7. Там же. С. 29.
8. Уортон, Э. Эпоха невинности [Текст] / Э. Уортон. М., 2001. С. 213.
9. Wharton, E. Op. cit. С. 44.
10. Мюллер, В. К. Англо-русский словарь [Текст] / В. К. Мюллер. М., 1992. С. 535.
11. Wharton, E. С. 109.
12. Там же. С. 49.
13. Там же. С. 110.
14. Там же. С. 72.
15. Уортон, Э. Указ. соч. С. 27.
16. Wharton, E. Op. cit. С. 80.
17. Там же.
18. Уортон, Э. Указ. соч. С. 219.

И. С. Романова

## ФУНКЦИИ АФРО-АМЕРИКАНСКОГО ДИАЛЕКТА В СЛОВЕСНОЙ ПАЛИТРЕ БЕЛЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

Предпринимается попытка определить место и значение негритянского диалекта в американской литературе XIX в. для создания образа афро-американца белыми писателями.

Одним из важнейших художественных приемов изображения чернокожего человека в литературе США является интерпретация и использование афро-американского диалекта белыми писателями. О роли чужого слова как вербального воплощения инаковости в произведении известный российский литературовед М. М. Бахтин рассуждал в работах «Вопросы литературы и эстетики» (1921) и «Эстетика словесного творчества» (1924). По мнению исследователя, «слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное... слово языка, как *чужое* слово других людей, полное отзывов чужих высказываний, ... как *моё* слово, поскольку... оно проникается моей экспрессией» [1]. Такое *чужое* слово литературовед называет двуголосым, так как оно служит сразу двум говорящим, и в нем присутствуют сразу два голоса, два смысла, две экспрессии. В литературе американских белых писателей авторское слово также может рассматриваться как *чужое* слово в контексте анализа негритянского диалекта, присутствующего в произведениях и придающего им особый колорит и звучание. Причем речь идет не просто о *чужом* слове, а о слове, принадлежащем представителю другой расы, культуры.

Поэтому представляется принципиально важным остановиться на таких вопросах, как признаки афро-американского диалекта, отличающиеся от американского английского, история вхождения негритянского диалекта в литературу США, а также кратко проанализировать несколько произведений белых писателей, чтобы рассмотреть, каким образом они вводили в повествование диалект для создания образа этнического *Другого*.

По наблюдениям американских лингвистов, диалекту афро-американцев присущ ряд морфологических и синтаксических особенностей. К морфологическим признакам негритянского диалекта относят отсутствие флексии множественного числа и флексии 3-го лица единственного числа настоящего времени *-(e)s*, опущение форм

РОМАНОВА Инна Сергеевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Ивановского государственного университета  
© Романова И. С., 2008

глагола *to be*, выступающих в качестве связки, и т. д. В синтаксисе афро-американской речи наблюдается преобладание активных конструкций над пассивными, отсутствие согласования в числе между подлежащим и сказуемым, двойное отрицание и др. Исследователи также отмечают, что особенно ярко выражены фонологические признаки диалекта, а именно: полное или частичное исчезновение в потоке речи конечных согласных звуков, специфическое произношение буквосочетания *th*, назализация и т. п. [2]

Краткий исторический обзор использования негритянской речи в произведениях белых художников XVIII–XIX вв. представлен в работе американской исследовательницы Шелли Фишер-Фишкен «Был ли Гек черным?» (*Was Huck Black?*, 1993). Автор монографии полагает, что среди многих ранних попыток привлечения в повествование афро-американской речи можно выделить удачное использование негритянского диалекта в произведении Г. Брекенридж «Современное рыцарство» (*Modern Chivalry*, 1792). По мнению Ш. Фишер-Фишкен, речь одного из персонажей этого романа, раба по имени Кафф, может рассматриваться как «самая ранняя попытка использования негритянского диалекта в американском романе» (“the earliest attempt at recording negro dialect in an American novel”) [3].

Одной из ранних попыток интерпретации речи афро-американца белым писателем исследовательница также считает речь Цезаря, героя романа Дж. Ф. Купера «Шпион» (*The Spy*, 1821). Ш. Фишер-Фишкен отмечает, что эта попытка «завоевала снисходительную похвалу» [4] американского литературоведа Ст. Брауна, по мнению которого, «хотя и грубо записанный, его диалект выделяется на фоне обычно неправдоподобной негритянской речи, присутствующей в романах начала XIX века» [5].

С другой стороны, критик Т. МакДоуэлл решительно утверждает, что «Купер избегал применения негритянского диалекта без крайней необходимости, поэтому его попытки в этой области шероховаты и противоречивы, кроме того, их отличает отсутствие стабильности и последовательности» [6].

Создавая языковой образ Цезаря, писатель использует негритянский диалект. Это проявляется в сокращении слов, произносимых персонажем, специфическом произношении буквосочетания *th*, опущении окончания глагола -s 3-го лица единственного числа настоящего времени и нарушении правил грамматического построения предложения. В качестве доказательства можно привести следующие примеры высказываний Цезаря:

— I t'ought he time war' come! («Я думаю, начался час») [7].

— Be sure he be («Я уверен, что она [душа. — И. Р.] такая же», 252).

— I don't t'ink he know what dat be, dough massa dat sent me gib me many t'ings to carry, dat I little understand («Я не думаю, что он знает, что это такое, хотя хозяин, который послал меня, и объяснил мне многое, я мало что из этого понял», 252).

В этих репликах прослеживаются два варианта произношения буквосочетания *th* — как «d» и как «t», отсутствует окончание -s у глагола *know*, у глагола *to be* нет временной формы, что говорит об отсутствии согласования в числе между подлежащим и сказуемым. Таким образом, мы не можем отрицать наличие негритянских диалектальных форм в повествовании. Однако оно не изобилует афро-американскими пословицами, в него не включены какие-либо негритянские сказания или песни, как, например, в романе Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (*Uncle Tom's Cabin*, 1852) или в известном произведении М. Твена «Приключения Гекльберри Финна» (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885). Это можно объяснить тем, что в начале XIX в. белые писатели только предпринимали попытки использования негритянского диалекта в речи чернокожих персонажей и не ставили своей целью воспроизведение образа мысли, ментальности афро-американца.

Следующим произведением, в котором афро-американская речь нашла свое отражение, Ш. Фишер-Фишкен называет «Йемасси» У. Г. Симмса (*The Yemassee*, 1835). Черный герой по имени Гектор, чей образ создан в русле южной традиции «романа плантации», говорит на негритянском диалекте, который «может, по своему существу, рассматриваться как источник точной информации о народной речи» [8].

К середине 1850-х гг. образы черных слуг уже не были редкостью для литературных произведений США, но их присутствие по большей части было молчаливым. Новелла Э. По «Золотой жук» (*The Gold-Bug*, 1843) в этом отношении уникальна, так как в ней в правильную английскую речь рассказчика и Леграна удивительным образом вплетается диалектная речь чернокожего героя. Писатель, вероятно, был знаком с предшествующими литературными образцами использования негритянской речи в повествовании. В своих письмах он ссылается на произведения У. Г. Симмса, считая именно его первым американским художником слова, который ввел афро-американский диалект в повествовательную канву новеллы.

Ш. Фишер-Фишкен, в частности, отмечает присутствие в «Золотом жуке» «раздражающего неправильного написания» [9], которое характерно для речи Юпитера. Исследовательница

рассматривает использование писателем этого приема как попытку «привлечь внимание к существенной (внутренне присущей, неотъемлемой) “другости” черного персонажа» [10].

Зарубежные литературоведы также обращают внимание на использование писателем в повествовании афроамериканской речи. Исследовательница Дж. Д. Тоунер в своей статье “The “Remarkable Effect” of “Silly Words”: Dialect and Signature in *The Gold-Bug*” («Заметное влияние “глупых слов”: диалект и знак в «Золотом жуке», 1993) приводит высказывания различных американских критиков об интерпретации писателем афро-американского диалекта и дает свой анализ речи чернокожего героя. Автор статьи полагает, что наиболее примечательным в манере говорения Юпитера является такой прием, как “sound-repetition-with-a-difference” («повторение звуков с небольшим отличием») [11].

Его можно наблюдать в диалогах между Леграном и слугой, когда реплика, произнесенная Юпитером, звучит как эхо высказывания белого человека. Например:

L.: Pay attention, then! Find the left eye of the skull! («Слушай меня внимательно! Найди левый глаз у черепа»).

J.: Hum! hoo! dat's good! why dar aint no eye lef at all! («Угу! Да! А где же у черепа левый глаз, если он вовсе безглазый?») [12]

Таким образом, слова негра звучат как отголосок речи хозяина. На уровне организации текста это говорит о том, что чернокожий человек не имеет своего голоса, и указывает на подчиненность афро-американца белому господину.

Исследователь Д. Симпсон, рассуждая об американском английском, утверждает, что традиционно чернокожие персонажи создавались с определенной долей пародии, и произношение Юпитера, в зависимости от контекста, может рассматриваться «в лучшем случае как источник юмора, а в худшем – как пародия» [13]. В качестве примера можно привести реплику чернокожего слуги в его разговоре с Леграном: “I knows”, когда Э. По пишет “nose” вместо “knows”, что, безусловно, придает высказыванию юмористическую окраску. Также можно отметить «неправильность» написания, а следовательно, и произнесения многих слов, принадлежащих вольноотпущеннику слуге, например “de” вместо “the”, “jis” вместо “this”. Опущение букв в написании тоже можно рассматривать в качестве приема создания повтора как эха: “ro” вместо “poor” или “lef” вместо “left”: речь афро-американца представляет собой усеченный, обедненный вариант речи белого человека.

Постепенно американские писатели все больше начинают использовать афро-американский диалект для создания реально звучащей речи сво-

их персонажей. По мнению исследовательницы Ш. Фишер-Фишкен, рассказ М. Твена «Правдивая история, записанная слово в слово, как я ее слышал» (*A True Story Repeated Word for Word As I Heard It*, 1874) может считаться первой попыткой использования монологической речи афро-американца. После небольшого вступления автора «голос тетушки Рейчел звучит соло, не прерывно, как драматичный монолог...» [14].

Для создания эффекта звучания монологической речи афро-американки М. Твен, так же как и его предшественники, изменяет стандартное написание слов и словосочетаний, «транскрибируя» диалектные и просторечные характеристики произносимой речи. В «транскрипции» because передается формами bekase, 'case, 'kase, буквосочетание “th” передается как “d”, например de, dat, dey, den и т. п. [15]

Кроме того, текст изобилует апострофами, обозначающими «проглатываемые» героиней звуки в ходе монологического высказывания. В качестве примера можно привести следующее предложение: “...an` den I see dat young man stan` a-starin` an` stiff, lookin` kin` o` up at de ceilin` like he fo`got somefin, an` could n`t `member it no mo`” [16] («и вижу, молодой человек уставился на меня, а потом на потолок – будто забыл что-то и не может вспомнить»).

Нарушения правильности построенного высказывания с точки зрения грамматики встречаются на протяжении всего повествования, например «I knows all `bout slavery, 'case I been one of 'em my own se'f.» («Я знаю, что такое рабство, потому что сама была рабыней») [17]. В данном предложении глагол в настоящем времени употреблен с окончанием -s, характерным для английского глагола, стоящего в форме 3-го лица единственного числа. Однако повествование ведется от первого лица, следовательно, этой флексии быть не должно. Вместо формы was (глагол to be в прошедшем времени в единственном числе) используется been, которое является по своей сути причастием II и не может выступать в роли сказуемого.

Спустя четыре года после появления рассказа М. Твена «Правдивая история» Дж. Ч. Харрис публикует «Сказки дядюшки Римуса» (*Uncle Remus: His Songs and Sayings*, 1881), в которых также звучит монологическая афро-американская речь. В дальнейшем белые писатели все больше обращались к негритянскому диалекту, видя в нем художественный прием для создания образа афро-американца.

В первую очередь литераторы стремятся передать фонетические особенности языка афро-американцев, что приводит к обширному применению апострофов для обозначения «проглатываемых» звуков. Они также прибегают к на-

рушению правил орфографии и грамматики, чтобы передать особенности звучания речи черных американцев. Кроме этого построение высказывания черного героя с помощью приема «sound-repetition-with-a-difference» указывает, на наш взгляд, на доминирование «белого» дискурса в общественном сознании.

Таким образом, использование белыми писателями XIX столетия негритянского голоса можно расценивать как факт утверждения образа афро-американца в литературе как полноправного литературного персонажа, а также как попытку создать неповторимый африканский колорит и привлечь внимание читателя к инаковости чернокожего героя.

#### Примечания

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. М., 1986. С. 283.
2. Нитобург, Э. Л. Диалект афро-американцев США [Текст] / Э. Л. Нитобург // Африканцы в странах Америки. Негритянский компонент в формировании наций западного полушария / под ред. Э. Л. Нитобург. М., 1986. С. 397–398.
3. Fisher-Fishkin, Sh. Was Huck Black? [Text] / Sh. Fisher-Fishkin. N.Y., 1993. P. 94.
4. Ibid. P. 94.
5. Brown, St. The Negro in American Fiction. N.Y., 1937. P. 8.
6. McDowell, Tr. James Fenimore Cooper as Self-Critic. Studies in Philology 27 [Text] / Tr. McDowell. 1930. P. 513.
7. Cooper, J. F. The Spy. A Tale of the Neutral Bound [Text] / J. F. Cooper. M., 1975. P. 136. Далее сноски на произведение см. в тексте.
8. Fisher-Fishkin, Sh. Op. cit. P. 95.
9. Ibid. P. 95.
10. Ibid. P. 96.
11. Toner, J. D. The “Remarkable Effect” of “Silly Words”: Dialect and Signature in “The Gold-Bug” [Text] / J. D. Toner // Arizona Quarterly. Vol. 49. Spring, 1993. P. 3.
12. Poe, E. The Gold-Bug [Text] / E. Poe // Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe / ed. by T. O. Mabbott. N.Y., 1951. P. 260–261.
13. Simpson, D. The Politics of American English [Text] / D. Simpson. N.Y., 1986. P. 16.
14. Fisher-Fishkin, Sh. Op. cit. P. 98–99.
15. Twain, M. A. True Story [Electronic resource] / M. A. Twain // Режим доступа: <http://twain.classicauthors.net/truestory>
16. Ibid.
17. Ibid.

Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова

#### В. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИК БАЛЛАД Р. САУТИ

В статье рассмотрены переводы баллад Р. Саути, выполненные в начале 1920-х гг. В. А. Рождественским. Отмечается влияние Н. С. Гумилева на формирование у раннего Рождественского представлений о необходимости неуклонного соблюдения при переводе всех стилистических особенностей художественных оригиналов. Вместе с тем в переводах В. А. Рождественского ощущимо влияние умонастроений самого переводчика, общественных процессов современной ему эпохи, что позволяет воспринимать их как высокохудожественные стилизации в духе подлинника.

В. П. Крейд называл В. А. Рождественского «правоверным советским поэтом», который, будучи очень многим обязанным Н. С. Гумилеву в юности, «благоразумно» отрекся от своего учителя [1]. В. А. Рождественский сумел перевоплотить идеи Н. С. Гумилева и поэтов его окружения в «революционно-социалистический романтизм» (термин В. П. Крейда), благодаря чему его творческая судьба сложилась относительно благополучно. Несмотря на это, он оставил после себя много неизданных переводов. Хотя их прижизненной публикации мало что могло помешать, Рождественский, очевидно, принадлежал к тем, для кого переводческая работа была не только и не столько заработка, сколько вдохновением и отдыхом. «Отдохновительной радостью» называл он занятие переводами. К переводческой деятельности Рождественского привлек Гумилев, приглашенный в 1918 г. к сотрудничеству в основанном М. Горьким издательстве «Всемирная литература». Именно благодаря Гумилеву Рождественский стал одним из профессиональных редакторов этого издательства. Именно Гумилев смог развить у Рождественского интерес к поэтам «озерной школы». В результате русский читатель в 1922 г. получил профессиональные, выполненные в соответствии с классической традицией переводы баллад Р. Саути “Mary, the Maid of the Inn” («Мэри, служанка постоянного двора», 1796), “St. Michael’s Chair” («Кресло Святого Михаила», 1798), “Cornelius Agrippa; A Ballad, of a Young Man that Would Read Unlawful Books, and How He Was Punished” («Корнелий Агриппа; Баллада, о моло-

**ЖАТКИН Дмитрий Николаевич** – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского и иностранных языков Пензенской государственной технологической академии, академик Международной академии наук педагогического образования, член Союза писателей России, член Союза журналистов России;

**РЯБОВА Анна Анатольевна** – преподаватель кафедры русского и иностранных языков Пензенской государственной технологической академии  
© Жаткин Д. Н., Рябова А. А., 2008

дом человеке, который читал беззаконные книги, и как он был наказан», 1798), «St. Romuald» («Святой Ромуальд», 1798), «The Lovers' Rock» («Скала любовников», 1798), «The Well of St. Keyne» («Колодец Святой Катерины», 1798), «Bishop Bruno» («Епископ Бруно», 1798).

В балладе Саути «St. Michael's Chair» («Кресло Св. Михаила», 1798) действие разворачивалось в церкви Св. Михаила Архангела, что воздвигнута на горе Михаила Архангела в Корнуолле (архангел считается святым покровителем этих мест). Согласно старинной традиции тот из молодоженов, кто первым садился в кресло, стоявшее на колокольне храма, становился главой семьи. Саути перетолковывал сюжет так, чтобы он звучал наиболее иронично и пародийно. Главные герои произведения – Ричард Пенлэк (Richard Penlake) и Ревекка (Rebecca) – вовсе не молодожены, о чем свидетельствовали характерные строки «Richard Penlake a scoulding would take <...>, // Than Richard Penlake his crab-stick would take» [2] [Ричард Пенлэк брань выносил <...>, // Потом Ричард Пенлэк свою палку брал] и использование в них глагола «would», который указывал на неоднократные, постоянные действия. Перевод Рождественского «Баллада о кресле Св. Михаила и о том, кто в нем сидел», выполненный в первые послереволюционные – «наиболее антирелигиозные» – годы, усилил характерный момент иронии и пародийности.

Описывая, как Ревекка обещала в молитве Св. Михаилу шесть марок за выздоровление мужа, сама при этом тайно мечтая лишь посетить храм и посидеть в кресле Св. Михаила (...we will go, // Six marks to give to thee» (с. 132) [...мы пойдем, // Шесть марок принести тебе]), Саути дважды дословно повторил слова о шести марках, тогда как Рождественский избежал повтора: «...и тогда я в храм твой // Шесть марок принести должна <...> // <...> и тебе шесть марок / Я дам, архангел Михаил» (с. 133).

Также Саути использовал повтор, упоминая в первой и девятой строфах о веселом колокольном звоне. В первой строфе звон колоколов сопровождал посещение Ричардом Пенлэком и его женой Ребеккой церкви Св. Михаила: «Merrily, merrily rung the bells, // The bells of St. Michael's tower, // When Richard Penlake and Rebecca his wife // Arrived at St. Michael's door» (с. 130, 132) [Весело, весело звонили колокола, // Колокола церкви Св. Михаила, // Когда Ричард Пенлэк и Ревекка его жена // Подошли к двери церкви Св. Михаила] – «Гудит, поет колокольным звоном // Святого Михаила храм; // Ричард Пенлэк со своей женой // К церковным подошли дверям» (с. 131, 133). В девятой строфе Саути повторил строку «Merrily, merrily rung the bells» (с. 134), когда рассказывал о том, как Ревекку

бросили с кресла. Рождественский в последнем случае предпочел использовать эпитет («Под звонкий колокольный звон»; с. 135), как, впрочем, и при более раннем описании лестницы, ведущей к креслу: «Up the tower Rebecca ran, // Round and round and round» (с. 132) [Наверх башни Ревекка побежала, // Кругом и кругом и кругом] – «На башню быстро она взбежала // Кругом по лестнице витой» (с. 133). Саути еще раз использовал повтор в последней строфе: «Toll at her burying,» quoth Richard Penlake, // «Toll at her burying,» quoth he» (с. 134) [«Звоните на ее похоронах», – сказал Ричард Пенлэк, // «Звоните на ее похоронах», – сказал он]. Рождественский отказался здесь от повтора и, более того, неверно перевел обращенный к Пелнэку вопрос относительного того, в какой момент звонить в колокол: «Now shall we toll for her poor soul // The great church bell?» they said» (с. 134) [«Сейчас звонить за ее бедную душу // В большой церковный колокол?» – они сказали] – «Мы за несчастную эту душу // Ударить в колокол должны // В день похорон!» (с. 135)

Источник сюжета баллады Саути «St. Romuald» («Св. Ромуальд», 1798) неизвестен, но вместе с тем существуют легендарные предания о Св. Ромуальде (950–1027), который был итальянским монахом, принявшим в 972 г. постриг в ордене бенедиктинцев. Устав Св. Бенедикта, ставшего образцом для монастырей Европы, предписывал монахам целомудрие, отречение от собственности. Через три года Св. Ромуальд покинул монастырь и стал отшельником, хотя вряд ли поводом для этого послужило то, что излагается в ироничной балладе Саути: «Therefore we thought it prudent to secure // His relics while we might; // And so we meant to strangle him one night» (с. 170) [Поэтому мы подумали, что благоразумно сохранить // Его мощи, пока мы могли; // И так мы намеревались задушить его однажды ночью] – «И чтоб за нами мощи обеспечить, // Пока он жил у нас, // Мы задушить его решили раз» (с. 171). В 1010 г. Св. Ромуальд основал монастырь Камальдоли в горах близ Ареццо; он был сторонником аскетизма, строгих постов, обетов молчания, практики ночного чтения Литургии часов, умерщвления плоти, ношения власяницы. В 1032 г. Св. Ромуальд был канонизирован.

В балладе излагается рассказ о жизни Св. Ромуальда, поведанный хозяином постоялого двора своему знакомому французу («a Frenchman»). В переводе Рождественского «Св. Ромуальд» гостем постоялого двора был не француз, а испанец. Однако при описании жития отшельника русский переводчик весьма близок Саути, сохраняет и даже несколько усиливает характерные преувеличения: «...he always used to wear a shirt // For thirty days, all seasons, day and night... //

And then he only hung it out in the rain, // And put it on again” (с. 166) [...он всегда привык носить рубашку // В течение тридцати дней, во все времена года, днем и ночью... // И потом он только вешал ее под дождь, // И одевал снова] – «И днем, и ночью, целые года // Носил одну рубашку, а когда // Придет ей срок, не рвал ее, но прежде // Давал под дождиком ей полежать // И надевал опять» (с. 167).

В описании сражений Св. Ромуальда с нечистой силой Рождественский сохраняет повтор, но для большей выразительности также использует инверсию: “For Satan used to maul him like a Turk... // The Devil spitting fire with might and main // Enough to make St.Michael half afraid; // Не <St.Romuald> splashing holy water till he made // His red hide hiss again, // And the hot vapour fill'd the smoking cell. // This was so common that his face became // All black and yellow with brimstone flame, // And then he smelt,... O Lord! how he did smell!” (с. 168) [Ибо Сатана привык терзать его, как турка... // Дьявол плевался огнем с мощью и силой // Достаточной, чтобы напугать Св. Михаила наполовину; // Он <Св. Ромуальд> брызгал святой водой, пока он не заставлял // Его красную кожу шипеть снова, // И горячий пар наполнял дымящуюся келью. // Это было таким обычным <делом>, что его лицо стало // Все черное и желтое от серного пламени, // И потом он вонял... О боже! как он вонял!] – «...Дьявол старика, // Как турку, бить имел обыкновенье... // Плевался черт и огненной слюной // Мог испугать святого Михаила. // Рука отшельника его кропила, // Шипела кожа под святой водой, // Горячий пар клубился вдоль покоя, // И день за днем от дьявольских огней // Лицо желтее делалось, черней... // И пахнул черт. Зловоние какое!» (с. 169). В переводе сцены умерщвления отшельником своей плоти Рождественский заменил конкретные хлеб и воду (<bread and water>) на неопределенную еду «от своего посева»: “O Belly, Belly, // You would gormandizing now I know; // But it shall not be so!... // Home to your bread and water... home, I tell ye!” (с. 168) [«О чрево, чрево, // Вы бы обжирались сейчас, я знаю; // Но этого не будет!... // Домой к вашему хлебу и воде... домой, я говорю вам!】 – «О чрево, чрево! // И все бы только обжираться вам, // Да я того не дам, // Заставлю есть от своего посева!» (с. 169)

У Рождественского больше эпитетов, нежели в оригинале Саути, причем нередко в переводе появлялись новые эпитеты, а эпитеты английского оригинала оставались вне внимания русского переводчика: «приветливое лицо», “loving flock” (любимое стадо), «глушь лесная», «суетный взгляд», “perilous work” (опасная работа), «огненная слюна», “smoking cell” (дымящаяся келья), “brimstone flame” (серное пламя) – «дьявольские огни», «слова грозные», “great honour” (великая честь) – «честь большая»,

«чужие руки», «священный прах». И в данном случае количество стихов и рифмы перевода полностью соответствуют оригиналу, тогда как поэтический размер изменен.

Баллада Саути «The Well of St. Keyne» («Колодец Св. Катерины», 1798) проникнута традициями христианской легендарности и незатейливым юмором. Английский поэт признавал, что фабула произведения «взята из легенды, которая очень долго переходила из уст в уста» [3]. Ее подробный вариант был изложен в записях старожила Фуллера: «Имеется в Корнуолле около церковного прихода святого Неотса колодец, а над ним согнулись четыре вида деревьев: ива, вяз, дуб и ясень. Говорят, что вода в колодце имеет волшебное свойство: кто первый придет, муж или жена, тот и будет главенствовать в семье» [4]. Эта легенда, наряду с анекдотом о хитрости молодой жены, и легла в основу баллады Саути. Однажды в жаркий день к колодцу Св. Катерины подошел усталый путник, выпил воды, присел. Подошедший крестьянин, служивший когда-то Св. Катерине, которая перед смертью закляла воду, сделав ее святой, спросил у незнакомца: женат ли тот? Узнав, что он женат и его жена никогда не была у этого святого источника, он заметил: “The happiest draught thou hast drank this day // That ever thou didst in thy life” (с. 240) – «...самый счастливый ты выпил глоток // Во всей своей жизни сегодня!» (с. 241). Затем он рассказал о своей изобретательной жене, которая пришла в церковь на венчание с бутылкой воды, зачерпнутой из колодца Св. Катерины.

Значительная часть произведения Саути, равно как и перевода Рождественского «Колодец Св. Катерины», состоит из прямой речи, из-за чего баллада звучит по-фольклорному легко и стилистически живо. Впечатление разговорной непринужденности оригинала создается за счет использования балладной строфы и смешанного размера. В балладе Саути использованы трехстопный амфибрахий, трехстопный анапест, трехстопный дактиль, четырех- и трехстопный ямб. Перевод Рождественского приведен к трехстопному амфибрахию, что соответствует классической традиции русского звучания баллады, введенной еще Жуковским. По этому поводу Н. Г. Чернышевский писал: «В балладе <...> кажется, что трехсложный размер <...> гораздо благозвучнее и естественнее в русском языке, нежели ямб и хорей» [5]. Простота и естественность заложены и в самой балладной строфе, в которой рифмуются лишь второй и четвертый стихи. Стrophicеская свобода баллады позволяет активно использовать неточные рифмы, причем в переводе их больше, чем в оригинале: “then/again”, “said/head”, «красиво/ива», «усталый/пылало», «Божьей/прохожий», «пылко/бутылкой».

Сформировавшись под влиянием Н. С. Гумилева, требовавшего «неуклонного соблюдения всех стилистических, часто формальных особенностей, с сохранением не только точного количества строк переведимого образца, но и количества слогов в отдельной строке» [6], русский переводчик точно воссоздал композицию баллады Саути, порядок следования событий; 52 стихам подлинника соответствуют 52 стиха перевода.

Рождественский сохранил и образную систему оригинала, хотя у Саути образы колодца Св. Екатерины, путника, крестьянина, мужа, жены даны как аллегорические понятия и обозначены заглавной буквой: “A Well [колодец] there is in the west country”, “The Stranger [путник] he made a reply”, “He to the Cornish-man [корнуоллский мужчина] said”, “If the Husband [муж] of this gifted Well”, “Shall drink before his Wife [жена]”. В оригинале ощущима большая склонность к обобщениям, нежели в переводе. Вместе с тем Рождественский перевел балладу более яркими художественными средствами. У Рождественского больше метафор: «краса потаенной долины», «чистое небо пылало», «глоток, в колодце почерпнутый этом», “the angel summon'd her” [ангел призвал ее] – «ангел восхитил ее», больше эпитетов: “St. Keyne” – «Святая Екатерина», «дуб старый и гордый», «ясень разросся красиво», «вяз могучий», «плакучая ива», “the water clear” – «прозрачная вода», «жажда жгучая», «святой источник», “crystal Well”, “gifted Well” – «святой колодец», «кинулся пылко». Также существенно чаще, нежели Саути, Рождественский прибегает к использованию инверсии: «И, с вязом могучим сплетая листы», «Склонилась плакучая ива», «Измученный жаждою жгучей», «Под вязом у ивы плакучей», «А если твоя побывала жена», «Крестьянин ответил: «Служил я не раз», «Коль ранье жены догадался супруг», «Но если успела напиться жена», «Склонился к колодцу прохожий».

С целью придания описанию большей выразительности и концентрации внимания на обстоятельствах религиозного чуда Рождественский несколько раз повторяет слово «святой», делая его ключевым, несущим основную смысловую и эмоциональную нагрузку. Использованные Саути анафоры, призванные передать атмосферу напряженности, были точно повторены Рождественским: “But that my draught should be the better for that” – «Но разве от этого лучше глоток», “But if the Wife should drink of it first” – «Но если успела напиться жена», “But the Cornish-man smiled as the Stranger spake” – «А тот улыбнулся при этих словах», “But i' faith she had been wiser than me” – «До (= но) только хитрей оказалась жена», “And a clearer one never was seen” – «И знают все женщины в этой стране», “And behind doth an ash-tree grow” – «И ясень разросся красиво», “And a willow from the

bank above” – «И, с вязом могучим сплетая листы», “And he sat down upon the bank” – «И ближе к святому источнику сел», “And he bade the Stranger hail” – «И путника, с краю поставив ведро», “And before the angel summon'd her” – «И прежде чем ангел восхитил ее», “And drank the water again” – «И снова холодной воды зачерпнуть», “And sheepishly shook his head” – «И робко поник головою».

Чтобы подчеркнуть причастность описываемых событий далекому историческому прошлому, Саути использует устаревшие лексические формы (thou = ты, thy = thine = твой, doth = does, art = are, hast = have, didst = did, quoth (спросил), nigh (близкий)): “And behind doth an ash-tree grow”, “Joyfully he drew nigh”, “Now art thou a bachelor, Stranger?” quoth he”, “For an if thou hast a wife”, “That ever thou didst in thy life”. Рождественский в своем переводе отказался от архаических форм и тем самым лексически приблизил балладу к современному читателю.

Раздумывая над теоретическими проблемами перевода, П. Б. Шелли писал: «Растение должно возникнуть из собственного семени, или оно не даст цветка, – в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков» [7]. Свобода, с которой В. А. Рождественский отступал от оригинальных баллад Р. Саути, предполагает, что русский переводчик, «вдохновившись поэтическим строем английской баллады – сплавом наивности и изысканности, простоты и сложности, примитива и высокой культуры – сплавом полярных начал» [8], характерных для жанра баллады, создал своеобразную стилизацию в духе подлинника. Стилизацию, родившуюся, как «растение <...> из собственного семени...» [9].

### Примечания

1. Крейд, В. П. От составителя [Текст] / В. П. Крейд // Н. С. Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 13.
2. Southey, R. Ballads [Text] / R. Southey. M.: Радуга, 2006. С. 14. В дальнейшем произведения Р. Саути и переводы Вс. А. Рождественского цитируются по данному двуязычному изданию; ссылки даются в тексте статьи в скобках (указывается номер страницы).
3. Southey, R. Poetical Works [Text] / R. Southey. N.Y., 1837. Р. 450.
4. См.: Подольская, Г. Г. Баллады Роберта Саути в контексте литературы XIX – первой половины XX вв. [Текст] / Г. Г. Подольская. Астрахань, 1998. С. 134.
5. Чернышевский, Н. Г. Полн. собр. соч. [Текст] : в 16 т. / Н. Г. Чернышевский. М., 1952. Т. 13. С. 281.
6. Рождественский, В. Гумилев и Блок [Текст] / В. Рождественский // Н. С. Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 224.
7. Цит. по: Брюсов, В. Я. Фиалки в тигеле [Текст] / В. Я. Брюсов // Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1975. Т. 3. С. 103.
8. См.: Подольская, Г. Г. Указ. соч. С. 146.
9. Цит. по: Брюсов, В. Я. Указ. соч. Т. 3. С. 103.

---

**ПРАВИЛА ПОДАЧИ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ  
В РЕЦЕНЗИРУЕМОМ НАУЧНОМ ЖУРНАЛЕ  
«ВЕСТНИК ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА»**

Срок публикации – по мере поступления материалов.

Для публикации статьи в реферируемом журнале необходимо

- 1) представить в редакцию
  - а) отзыв-рекомендацию научного руководителя;
  - б) заключение кафедры, на которой проходило выполнение научной работы;
  - в) текст статьи в печатном варианте и в электронном виде с приложением сведений об авторе (см. ниже);
- 2) возместить стоимость издательских услуг, исходя из действующего тарифа (включая тариф НДС). В сумму платежа входит получение автором 1 экз. журнала.

Статьи, в которых отражаются результаты исследования, должны полностью отвечать требованиям, предъявляемым к научным журнальным статьям. К публикации принимаются научные статьи объемом от 0,5 до 1 печатного листа, выполненные в строгом соответствии с техническими требованиями.

**ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ,  
ПРЕДСТАВЛЯЕМОЙ В РЕДКОЛЛЕГИЮ ЖУРНАЛА**

**Общие требования**

Распечатка на бумаге А4 в 2 экземплярах, дискета с текстом статьи в формате Word или RTF (файл обозначается фамилией автора)

**Параметры страницы**

Поля: левое – 25 мм, правое, нижнее и верхнее – по 20 мм.

Интервал: 1,5.

Гарнитура: Times New Roman.

Размер кегля: основной текст – 14 пт; сноски и примечания, формулы – 12 пт.

Запрет висячих строк.

**Оформление статьи**

Текст начинается с указания инициалов и фамилии автора статьи. Далее следует название статьи. После названия (для аспирантских работ) указывается: работа представлена кафедрой (название кафедры и вуза). Научный руководитель – (ученая степень, звание (без сокращений) и ФИО).

**Аннотация статьи.** Аннотация пишется на русском и английском языках – не более 400 знаков каждая, включая пробелы (помещается непосредственно перед текстом).

**Ссылки на литературу** в тексте статьи даются в квадратных скобках.

Ср.: напр.: Этот вопрос уже рассматривался лингвистами [1].

**Литература** указывается в конце статьи под заголовком ПРИМЕЧАНИЯ. Далее под номерами указывается литература *в порядке цитирования ее в тексте статьи*. Автор, источник, место и год издания, страница оформляются в соответствии с ГОСТ-2003.7.1. – Библиографическая запись, библиографическое описание. Общие требования и правила соответствия. Ср., напр.:

**Примечания**

1. Леонтьев, А. А. Психофизиологические механизмы речи [Текст] / А. А. Леонтьев // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. М., 1970. С. 314–370.
2. Лuria, A. R. Язык и сознание [Текст] / A. R. Luria. Ростов н/Д, 1998.

---

**Рисунки**

Формат bmp, tif

**Диаграммы**

Формат Excel

**Таблицы**

Формат Word

**Математические и физические формулы**

Редактор MS Equation

**Сведения об авторе (на отдельном листе)**

1. Фамилия, имя, отчество (полностью)
  2. Специальность
  3. Кафедра, вуз
  4. Научный руководитель (ФИО, научная степень, ученое звание, должность)
  5. Адрес с почтовым индексом, контактный телефон, e-mail
- 

Все документы необходимо отправлять в одном письме по адресу

610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26,

Редколлегия журнала «Вестник ВятГГУ»,

направление «Филологические науки».

Редколлегия рецензируемого научного журнала  
оставляет за собой право отклонять представленные материалы,  
если они не соответствуют установленным требованиям.  
Авторам присланные материалы и корректуры не возвращаются.



**Вестник  
Вятского государственного гуманитарного университета**

**Научный журнал № 1 (2)**

Подписано в печать 15.02.2008  
Формат 60x84 1/8 . Бумага офсетная. Гарнитура Mysl.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,0. Тираж 999. Заказ № 912.

Издательский центр ВятГГУ  
610002, г. Киров, ул. Ленина, 111  
(8332) 673-674